




WIEDZA I ŻYCIE

SERYA I. TOM VI i VIII.

PRZEWÓSKI
KRYTYKA
LITERACKA
WE FRANCYI



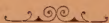

Digitized by the Internet Archive
in 2025

KRYTYKA LITERACKA WE FRANCYI

WIEDZA i ŻYCIE

ZAGADNIENIA i PRĄDY WSPÓŁCZESNE

w dziedzinie wiedzy, sztuki i życia społecznego.


Rok I. — Tom 6.


LWÓW

NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA

WARSZAWA

KSIĘGARNIA POD FIRMĄ E. WENDE i Spka

1899

EDWARD PRZEWÓSKI

KRYTYKA LITERACKA WE FRANCYI

TOM I.



LWÓW

NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA

WARSZAWA

KSIĘGARNIA POD FIRMĄ E. WENDE i Spka

1899

Z Drukarni „SŁOWA POLSKIEGO“ WE LWOWIE
pod zarządem Z. Hałacińskiego.

Tom niniejszy jest częścią większej pracy zmarłego autora, który zamierzał dać pełny obraz „współczesnej literatury i krytyki we Francyi“ w szeregu studyów, związanych w jedną całość. Ostatnie prace uzupełniające w tym kierunku, a między niemi rzecz większa o Melchiorze de Vagué pozostały w stadyum szkicowem, gdy śmierć zastała autora niemal z piórem w ręku.

Dzięki temu iż część wspomnianej całości, jako obraz „Krytyki literackiej we Francyi“, przy odpowiednim uzupełnieniu, mogła stanowić rzecz w sobie zamkniętą, jakoteż dzięki przyjacielskiemu współudziałowi w tem zadaniu p. A. Langego, tom ten wychodzi jako pierwsza książka pośmiertnego wydania prac ś. p. brata mego.

Marya Czesława Przewóska.

WSTĘP

przez A. LANGEŁO.

Szereg studyów, które składają się na niniejsze dzieło, stanowi całkowity niemal obraz dziejów krytyki francuskiej w ostatniej ćwierci naszego stulecia. E. Przewósłi, jako dziennikarz, śledził ruch literacki w samym jego wirze, a przeto analizował tylko te pisma, które się za jego czasów ukazały. Z tego powodu w obrazie są luki, które on dobrze rozumiał i o których uzupełnieniu marzył. Rolę taką — uzupełnienia luk — w pewnym stopniu odgrywać może naczelny artykuł pt. „Ferdynand Brunetière“. Pisarz ten, rozwijając motywy Taine'a, przystosowanie nauk przyrodniczych do dziejów literatury, podjął myśl Darwina i na jej zasadzie zbudował system walki o byt i ewolucyi rodzajów sztuki. Aby więc ten rozwój wystawić, sięgnął do samych zaczątków poezyi i krytyki i wykazuje stopniowe ich doskonalenie się, wzrost i obejmowanie coraz szerszych widnokręgów. Brunetière doprowadza swoją ewolucyę do Taine'a, tj. do punktu, od którego zaczyna Przewósłi. *Passim* znajduje się u Przewósłkiego niemało wzmianek o Tainie, o Ste-Beuvie i innych dawniejszych pisarzach kry-

tycznych; lukę w całości jednak stanowi brak specjalnych studyów im właśnie poświęconych. Ste-Beuve i Taine są to właściwie dwa punkta zwrotne krytyki francuskiej. Krytyka, mówi Brunetiére, jest duszą samą literatury francuskiej, czego, niestety, o polskiej literaturze powiedzieć nie można. Była chwila, że i u nas był Michał Grabowski, Maur. Mochnacki, później Aleks. Tyszyński, ale wogóle rzecz można, że właśnie brak pierwiastku krytycznego jest słabą stroną naszej literatury. Czuł to doskonale Przewóski i pragnął tę duszę przelać do literatury polskiej. Dlatego też zamierzył przede wszystkim dać obraz dziejów krytyki francuskiej, a następnie polskiej (z czego jeden rozdział „Maurycy Mochnacki“, został wykonany).

Talent E. Przewóskiego polegał na umiejętnem pochwyceniu istotnych rysów danego pisarza i nadzwyczaj jasnem, treściwem i dokładnem przedstawieniu jego idej. Ponieważ z drugiej strony E. Przewóski był prawnikiem - socyologiem, zatem najwięcej przemawiają do niego ci pisarze, którzy swoją krytykę literacką opierają na zasadach społecznych. Przewóski miał w sobie pewne skłonności klasyczne, wynik oddziaływań z okresu pozytywnego i lubuje się w umysłach logicznych, ścisłych, jasnych (Zola, Hennequin, Brunetiére); życzliwie jednak traktuje sceptyków (Lemaitre), duchy niespokojne, strwożone o prawdy moralne swego czasu, (Rod, Bourget). Ostatnio dopiero zaczęły się wydobywać drżące w jego duszy pierwiastki

mistyczne (Charles Morice, symbolizm, Maeterlinck). W ten sposób tworzy się całość wszechstronna i pouczająca.

Cóż to jest krytyka? Jak wszelkie określenie tak i określenie krytyki ściśle być nie może. Krytyką, mówi p. Dauriac, nazywa się wszelkie badanie, które ma na celu skontrolowanie wartości danej obserwacyi, analizy.

Każdy przedmiot, podlegający obserwacyi czy analizie może być przedmiotem krytyki. W tak szerokiem znaczeniu krytyka jest krytyką powszechną i stanowi dział filozofii, tj. badanie kryteriów prawdy. Oparta na tzw. przez Kartezjusza wątpleniu metodycznem, krytyka dąży do określenia prawd niezbitych, lub inaczej mówiąc, przez sceptycyzm dąży do dogmatu.

W jaki sposób możnaby powyższe określenie zastosować do krytyki literackiej?

Jest to oczywiście kontrola wartości dzieł literackich; jest to sądzenie. Sądzenie takie opierać się jednak musi zawsze na zasadzie wątplenia metodycznego, które nas prowadzi do formuł ostatecznych i niejako niewzruszonych. Dzieło literackie można rozważać z bardzo różnych stanowisk: ze stanowiska pewnej ściśle określonej teoryi, jak to czyni np. Zola; ze stanowiska stałego sceptycyzmu jak to czyni np. Lemaitre; ze stanowiska intuicyi jak Ste Beuve. Nadto każdy krytyk wprowadza jakieś inne podścielisko do swej pracy, rozszerzając w ten sposób dziedzinę krytyki.

Najdawniejsza krytyka była pomocnicą retoryki i poetyki: Eust. Deschamps (L'art de dictier), Henry de Croy (L'art ou science de rhétorique pour faire rimes et ballades) i inni pisarze, od XIV w. począwszy, zajmują się głównie wynalezieniem zasad sztuki pisarskiej. Właściwa krytyka powstała dopiero w dobie odrodzenia, kiedy się w ludziach obudziło *perpetuandi nominis desiderium*. W ten sposób badacz literatury miał przed sobą nie tylko poemat, zgodnie z pewnym szeregiem prawideł ułożony, ale też człowieka. Odtąd płynie jednoczesny rozwój badania roboty literackiej i duszy jednostki. Krytyka literacka nowoczesna urodziła się we Włoszech (Vico, Dante, Petrarca). We Francji, stosownie do skłonności umysłowych jej ludu, przetworzyła się ona w szereg doktryn (Malherbe, Balzac, Boileau). Boileau został prawodawcą literatury na paręset lat i dopiero w naszym wieku tron jego powalono, ale, rzecz godna uwagi, najnowsi pisarze, zmęczeni romantyką, naturalizmem, parnasem i symbolizmem, nanowo do niego powracają.

Krytykę XIX wieku, ściśle biorąc, rozpoczyna pani de Staël. Już w XVIII w. Dubos, Diderot, Rousseau wygłaszali idee, rozszerzające dotychczasową ramę krytyki literackiej: wykazali oni różnaitość jednostek ludzkich, których barwę pseudoklasycyzm zacierał.

Jak w w. XVI nowo odkryta literatura rzymska i grecka, w w. XVII włoska i hiszpańska, tak

w XIX wieku oddziaływała na Francję literatura zagraniczna, tym razem niemiecka.

Pani de Staël odkryła francuzom zupełnie nową krainę poezyi: poezję północy (1810). Porównywać zaczęto Szekspira z Racine'm, Rafaela z Rembrandtem. Zrozumiano różnicę sztuki różnych ludów, w stosunku do ich rasy, klimatu, tradycji.

Przedtem jeszcze Chateaubriant w swym *Genie du christianisme* (1802) zwrócił uwagę na różnicę poezyi Wschodu i Zachodu, a później Sismondi zobrazował słoneczne literatury Południa.

W ten sposób nagle wiek XIX rozszerzył znajomość literatur obcych, otworzył szerokie widnokręgi krytyce i z literatury uczynił historię ducha ludzkiego. Dzieło twórcze stało się znakiem, dokumentem. Pani de Staël, Chateaubriand, Sismondi różnemi drogami i niezawsze świadomie wprowadzili do krytyki element społeczny.

Koło r. 1830 na katedrach Sorbony i collegium wystąpili Guizot, Cousin i Villemain; każdy z nich miał swoją dziedzinę pracy, ale były to umysły żywe, wszechstronne, czynne, szersze niż głębsze— i każdy z nich przyczynił się do rozwoju krytyki.

Guizot (ur. 1787) *) profesor, minister, polityk, akademik, historyk, pamiętnikarz, ekonomista, przy-

*) Guizot, ważniejsze dzieła: O rządzie reprezentacyjnym. O konspiracyi. O opozycyi. O karze śmierci. Memoryały do hist. Francyi. *Essai sur l'hist. de France*.

tem wszystkim miał skłonności do teologii. Wyobrażał on demokrację, liberalizm mieszczański, *laissez-faire* ekonomiczne i był zwolennikiem zasady narodowości. Wpłątany życiem swoim we wszystkie wielkie wypadki swego czasu, należy do historii. Miał jednak zawsze oczy zwrócone ku przeszłości: szukał porównań i bardzo się zajmował historią rewolucyi angielskiej. Niemniej interesował go rozwój instytucyj i myśli we własnym kraju; ta ciekawość miała za owoc *Dzieje cywilizacyi we Francyi*, w których wykazuje zależność stanu literatury od stanu kultury. Ta praca, jak i inne (*Mélanges biographiques et littéraires*), daje mu miejsce w dziejach krytyki.

Wiktor Cousin (ur. 1792)**), nieszczęsna ofiara szyderstw Heinego, uczeń Royer Collarda i Maine de Birana, poznawszy filozofię niemiecką (Szellinga i Hegla), starał się ją upowszechnić we Francyi, formując własny system zlepiony z różnych systemów, zwany eklektyzmem. Nie jako filozof jednak, ale raczej jako wydawca tekstów Proklusa,

Hist. de la revolution d'Angleterre. Histoire de Cromwell. Histoire de Charles I. Méditations et études morales. Studya o chrześcijaństwie. Mowy akademickie. Dzieje parlamentu francuskiego. Mélanges biogr. et litter. Mémoires pour servir à l'hist. de mon temps.

**) Cousin: ważniejsze dzieła: La jeunesse de Mme Longueville; La marquise de Sablé; La duchesse de Chevreuse; La société française au XVIII s.; Du vrai, du beau et du bien. Histoire de philosophie (1827 — 1842). Histoire générale de philosophie (1864).

Platona, a później Descartes'a, Pascala, Abélarda interesuje nas tutaj Cousin. Są to tak zw. edycye krytyczne; Cousin dowiódł, że teksty nowych autorów (np. Racine'a) należy również poddać rewizyi, jak to robią ze starożytnymi, badając o ile późniejsze druki nie przekreśliły pierwotnej intencji autora: nadto wszelkie punkty wątpliwe należy komentować, niejasne wytłómaczyć, przestarzałe dopełnić filologicznie, historycznie, biograficznie.

Villemain (1790—1870)*) w tej grupie profesorów Sorbony najwięcej oddał się literaturze, choć i on wybiegał w sferę historii, polityki, filozofii. Głównem jego dziełem jest *Literatura wieku XVIII*, w której wprowadził nowy pierwiastek, mianowicie badanie wzajemnych wpływów narodów na siebie, a choć przecenia wpływ angielski na Francję, to jednak wielkie znaczenie ma wykazanie np. źródeł twórczości Woltera, Russa, Chateaubrianda. Pisał też Villemain ciekawe monografie (Montaigne, Montesquieu, Chateaubriand, Pindar). Villemain też jeden z pierwszych powitał sympatycznie nowopowstający romantyzm i dla tego miał wielkie zachowanie u młodzieży. Z na-

*) Villemain: Éloge de Montaigne. Éloge de Montesquieu. Hist. de Kromwell. Avantages et inconvenients de la critique. Lascaris au les grecs du XV s. O Grecyi. Littérature de XVIII siècle. Tableau de l'éloquence chrétienne au IV s. Histoire de Grégoire VII. Mélanges historiques et littéraires. Études d'hist. moderne. Hist. des Cent jours. La France, l'empire et la papauté. Chateaubriand. Pindare.

tury jednak był to człowiek XVIII w., pobłażliwy sceptyk, nieufający ani klasykom ani romantykom, a właściwie uznający względność wszelkiej prawdy; coś w rodzaju Lemaitre'a swego czasu. (Obacz jego *Avantages et inconvenients de la critique*). Nie mógł on więc oddziaływać stanowczo na młodzież; podsycać ogień natchnienia swej generacyi mógł tylko człowiek również ognisty, również natchniony a zawsze pod silnem wrażeniem przekonań piszący.

Nisard Napoleon Désiré, ur. 1806 roku był pierwiastkowo gorącym rewolucjonistą, pisarzem politycznym (w *Nationalu*) i odznaczał się wielkim talentem polemicznym. Za monarchii lipcowej pogodził się ze stanem rzeczy i przeszedł na stronę reakcyi. Następca Villemaina w Sorbonie, w prędkim czasie dostał się do Akademii. Był wrogiem romantyzmu i czcicielem XVII w. Dzieło jego pt. *Études sur les poètes latins de la décadence* (1834) jest to pamflet, w którym pod nazwiskami Lukana, Stacyusza, Marcyalisa figurują młodzi romantycy (V. Hugo i t. d.) Ironia i werwa polemiczna ani na chwilę nie opuszcza Nisarda. Jako przeciwstawienie tej dekadencyi przedstawił Nisard obraz literatury francuskiej XVII w. Jest to utwór klasyczny i pomimo wielu opinij stronnych oraz pewnej dozy apriorycznych, dotąd wartości nie stracił. Dalszy ciąg jego walki z romantyzmem wyobraża broszura: *De la littérature facile et difficile*. Jest to rodzaj Ludwika Osińskiego. Śród młodzieży był bardzo niepopularny; nieraz go wysykano, zwłaszcza za

cyniczną naukę o dwóch moralnościach: ostatecznie pod presją młodzieży Napoleon III dał mu dymisyę. Jako uzupełnienie obrazu w. XVII wyszła *Historia literatury francuskiej* w 4 tomach (od r. 1844 do 1861). Z innych dzieł godne uwagi *Études sur la Renaissance* (Erazm, Morus, Melanchton), a nadto trzy serye *Studyów krytycznych i literackich*.*)

Nisard był wrogiem młodzieży i sędzią stronnym; Villemain, usunął niejako z dziedziny krytyki element sądu; zjawił się sędzia nowy, śniady, stanowczy, pokrewny duchem swemu po-

*) Tu wspomnieć należy jeszcze dwa imiona: Saint Marc Girardin, ur. 1801, polityk i literat, podróżował po Włoszech, Niemczech i po Wschodzie; żył w przyjaźni z Heglem i Ganssem; żywot Gansa opisał. Pisarz wykwinny i szlachetny, do żadnej szkoły nienależący, wzorował się na Villemainie i dawnych pisarzach. Pisał o Niemczech (literatura, polityka, wychowanie). Kurs liter. dramatycznej, o La Fontaine'ie, Żywot Gansa *Essais de littérature et de morale, Voyages, Souvenirs de la Syrie*. Pisał też i działał w obronie Syrii, Greków i Rumunów uciskanych przez Turcyę. W r. 1870 przyjął udział w obronie narodowej. Ogłosił broszury polityczne *O cesarstwie i o Papieżtwie*. — Następcą Saint Marc Girardina w kollegium francuskim był Saint René Taillandier, pisarz i publicysta wszechstronny, polityk i historyk, podróżnik i znawca literatur obcych. Dzieła jego są: *Des écrivains sacrés au XIX siècle; Histoire de la jeune Allemagne, politique et littéraire; Allemagne et Russie*. On jeden z pierwszych zwrócił uwagę Francyi na Rosyę i narody słowiańskie: pisał o Lermontowie, o Serbii w XIX w. *Rzecz Littérature étrangère, écrivains et poètes modernes* świadczy o szerokim humanizmie autora. Z dzieł filozoficznych: *Skot Erygena i Scholastyce, Histoire et philosophie religieuses*. Nadto o Maurycym Saskim, *Dix ans de l'hist. de l'Allemagne* (1875).

koleniu, Ste-Beuve. Ste-Beuve *) sam był poetą; jego poezye (de Joseph Delorme), zawierają w sobie ciekawą kombinacyę: jest tam stary klasycyzm, jest romantyzm, jest naturalizm, jest symbolizm. Dzisiejsi poeci francuscy ciekawie się wczytują w Poezye Delorme'a. Romantyzm miał dwie osi: Wiktora Hugo i Balzaca. Ste Beuve miał coś z natury obudwu i dlatego mógł odczuwać i rozumieć wszystkie dusze ówczesnej literatury. Wykształcony w rzeczach historii i teologii, filozofii i medycyny, miał jednak przede wszystkim starogallijskie zamiłowanie oo pięknego stylu (pulchre loqui), do retoryki. Dlatego został krytykiem: jego *Causeries de Lundi* (50 tomów) to nieskończona galerya osobistości literackich od r. 1827 (Odes et Ballades W. Hugo), aż do r. 1869. Ste Beuve połączył wszystkie metody dawniejsze: rozumiał on zarówno współzależność zjawisk, jak wpływy zagraniczne i wpływy przeszłości; rozumiał wpływy otoczenia; rozumiał nakoniec duszę człowieka, rozumiał istotę talentu. W studyum *O poe-tach francuskich XVI w.* wykazuje pokrewieństwo romantyzmu z poezją średniowieczną francuską, której ewolucyę przerwał Malhérbe. Pierwsze to

*) Ste-Beuve: Poésies de Joseph Delorme. Le livre d'amour. Les consolations. Les pensées d'Août. Powieść Volupté. Tableau de la poésie française au XVI siècle. Hist. de Port-Royal (hist. Jansenizmu). 50 tomów rozpraw krytycznych: Causeries de Lundi. Nouveaux Lundi. Analizy, szkice, studia pod różnymi tytułami.

jego dzieło z historii literatury wykazuje dążność do szerokich uogólnień. Nie zatracił bynajmniej tej cechy Ste-Beuve, ale rozdrobniwszy swój geniusz na pojedyncze rozprawy, nie stworzył nigdy systemu. Słusznie mówi o nim Jerzy Brandes (Prądy, V.), że żaden myśliciel nie był mniej systematyczny. „Brakowało mu daru skupienia, nie mógł pozostawić po sobie jakiegoś stanowczo głównego dzieła, gdyż nie umiał zdobyć sobie rysunku w wielkich rozmiarach, wielkiego stylu. Miał bystry wzrok w dopatrywaniu wszędzie szczegółów charakterystycznych ważnych, lecz całość wymykała mu się z pod uwagi... Nie miał zdolności wynajdywania przyczyn. Jako krytyk mógł malować tylko indywidualium odosobnione i to nigdy jednolicie i wszechstronnie, lecz widziane to z jednej, to z drugiej strony, to w tym, to w innym wieku, to w tym, to w innym stosunku do otaczających je osób. Co więcej, nawet pojedynczego artykułu skoncentrować nie umiał. Najlepsze swoje myśli wypowiadał w zdaniach potocznych, najsztudniej wyjaśnienia w dopiskach...” Brak formuł za to uchronił go od pedanteryi i do końca życia pozwolił mu dochować świeżość ducha. Był to umysł wiecznie młody. Przerzucał się z obozu do obozu, ale zawsze był szczerzy i gorąco o prawdzie przekonany; w danej chwili, pomimo grożących niebezpieczeństw, najniespodzianie wydrwił *Życie Cezara* przez Napoleona III. i pochwalił *Życie Jezusa* przez Renana. Choć, jak widzimy, pisarz to był nieczręczny (jak

Balzac), to jednak pióro miał cięte i pewne, frazesy błyskotliwe i przeszywające, obrazy żywe i pełne prawdy. Jako wielki chorąży romantyzmu stwierdzał on doskonale słowa Brunetiére'a, że krytyka jest duszą literatury francuskiej. Dusza ta z Ste-Beuvem za cel postawiła sobie wyjaśnienie psychologiczne dzieła i twórcy. Tak więc krytyka z pomocnicy historyi stała się samodzielnem narzędziem badań psychologicznych. Ste-Beuve pierwszy ją mozolnie odczytywać pamiętniki, listy danego pisarza; rachunki długów, szczegóły o jego rodzinie, życiu, wychowaniu, meblach, miłostkach, kuchni, chorobach, wszystko miało dlań znaczenie. Znał sztukę czytania między wierszami niedopowiedzianych wyznań i przenikał najsubtelniejsze tajemnice temperamentów. Rozróżniał familie naturalne piszących; dzielił ich na łagodnych i szorstkich, epikurejczyków i hipochondryków, słuchowych i wzrokowych, kolorystów i melodystów, zmysłowców i intelektualnych, wrażeniowych i wyobraźniowych i t. d. Nadewszystko jednak rozważał „le fin parler de france“, retorykę, styl pisarza. Badanie czyisto literackie było nieraz lekceważone przez nowszych krytyków, jak Taine i Renan; jednakże Ste-Beuve zawsze o niem pamiętał, zawsze kontrolował wartość przedmiotu swej obserwacji.

Ste-Beuve jest niewątpliwie ojcem wszystkich nowoczesnych krytyków; w jego braku systematyczności kryły się tysiące systemów.

Najważniejszy był niewątpliwie system Taine'a który posiadał najszerszą śród nowej generacji wiedzę i najznakomitszy talent pisarski. Renan częściowo tylko należy do dziejów krytyki: jako hebraista, egzegeta, komentator Hioba, Szir-ha-Szirim i i., wprowadził on do krytyki literackiej nowe pierwiastki. Taine i Renan, mówi Brunetière, rozszerzyli raz jeszcze granice krytyki. „Zgodnie wciąż ze swem określeniem, krytyka (pod ich wpływem) sama siebie lepiej rozumie, daleko szersze ma źródła płodności, bezgraniczne niemal rozmiary kompetencji i powagi. Oni pominawszy talent literacki, wprowadzili do krytyki wiedzę, zamiłowanie psychologiczne, wyobraźnię konstrukcyjną i ostatnie wnioski lingwistyki, etnografii, egzegezy i historii naturalnej.*)

*) Za poprzednika teorii Taine'a niewątpliwie może być uważany prof. literatur obcych w Collège de France, Philarète Chasles, ur. w roku 1799, z przekonań politycznych liberał, przesiąknięty idejami rewolucyi. Uchodząc od prześladowań, dłuższy czas przebywał w Niemczech i Anglii; znał też i Włochy. W początkach romantyzmu trzymał się zdaleka zarówno od nowej szkoły jak i od klasyków i widząc, jak pomimo klątw i uwielbień, mało są znani pisarze zagraniczni, postanowił z nimi zaznajomić Francję. W *Revue britannique* był stałym współpracownikiem i w ciągu długich lat pomieszczał tam swoje *Essays et esquisses*, które później wydał w 13 tomach. Opierając się zawsze na zasadzie wpływów historycznych, społecznych, rasowych, bardzo przenikliwie analizował pojedynczych pisarzy angielskich, niemieckich czy włoskich i obnażał ich ideję macierzystą, odtwarzając na swój sposób ich psychologię, poglądy i sztukę. Psycholog jednak w nim

Hipolit Taine (ur. 1828),*) uczeń szkoły normalnej, a później profesor estetyki w tejże szkole, zajął bardzo rychło pierwszorzędne stanowisko w literaturze. Poznanie filozofii Hegla i Comte'a wywołało w nim dwojaką linię myśli: z jednej strony był on aprioryczny jak Hegel i lubował się w dyalektyce, z drugiej poszukiwał faktów, opierał swoje twierdzenia na fizyologii i klimatologii. Współzależność zjawisk w pojedynczym człowieku i w narodzie, stała się dla niego pewnikiem i na tej zasadzie, znalazłszy że rzeźba w Grecyi, malarstwo we Włoszech i Holandyi, literatura w Anglii były takie, a nie inne, szukał przyczyn, dla których one z konieczności musiały być takie a nie inne. Był to pewnego rodzaju fatalizm sztuki: treść tego fatalizmu stanowiły trzy pierwiastki: rasa, otoczenie i moment. Tej treści szukał Taine w każdym pisarzu i w każdej grupie pisarzy; ten świat niewidzialny, podziemny jest właściwym przed-

zawsze barwił się politycznie: stał na stanowisku demokratycznem i był zwolennikiem emancypacyi powszechnej. Pisał nadto: *Etude sur le XVIII s. en Angleterre*, a z dziejów liter. francuskiej ogłosił *Tableau de la marche et du progrès de la langue et de la litter. française au XVI s.*

*) Taine: *De personis platoniciis. Essai sur les fables de Lafontaine. Essai sur Tite Live. Voyages aux Pyrenées. Voyage en Italie. Philosophes français au XIX siècle. Essais de critique et d'histoire. Ecrivains actuels d'Angleterre. Hist. de la litter. anglaise. Idéalisme anglais. Philosophie de l'art. Graindorge. De l'idéal dans l'art. De l'intelligence. Notes sur l'Angleterre. Origines de la France contemporaine.*

miotem badań historyka. W taki sposób jednostka-geniusz, twórca, jest wynikiem, wypadkową rasy, otoczenia, momentu; pozatem jeszcze idą drobniejsze, ale również ogólne źródła jego duszy: prowincya, rodzina, wychowanie, słowem, jednostka nie ma w sobie nic indywidualnego, wszystko w niej jest z zewnątrz, z przeszłości, z otoczenia. Inaczej mówiąc, Taine czyni twórcę zależnym od masy i wyjaśnia właściwie tylko te pierwiastki jego duszy, które są wspólne z masą. Tu jest błąd Taina. Określenie geniuszu nie wypływa zupełnie z jego systemu. Jest to etnografia, historia, fizjologia, ale nie wytlómaczenie tajników duszy twórczej. Teorya Taina może się stosować do talentu ale nie do geniuszu. Doskonale określa talent i geniusz M. Guyau. W dziele swem *L'art au point de vue sociologique* mówi on: Talent jest to liczba, która w liczbie oznaczającej społeczność (rasę, moment i otoczenie) mieści się bez reszty; geniusz jest niewymierny; jest to liczba, przez którą podzielona liczba społeczności pozostawia resztę, niewiadomą, nieznaną, niespodziewaną. Ta reszta niewiadoma, owo X, stanowi istotę geniuszu, nietylko niezależną od sił zewnętrznych, ale owszem nieraz wprost im przeciwną i dlatego witaną okrzykami gniewu, nienawiści, wściekłości. Owo X stanowi objawienie, inicjatywę, która zwalczy wszelką nienawiść i ostatecznie wejdzie w skład ducha masy. Oczywiście i geniusz zapożycza się od przeszłości i otoczenia, a im większy geniusz, tem jest wię-

kszym geniuszem ludzkości (Emerson), ale właściwy rozwój sztuki i twórczości polega na kolejnem oddziaływaniu masy na talenta i talentów na masę. Ten fakt w rozważaniach swoich pominął Taine. Dla niego trzy oznaczone wyżej warunki stanowią dostateczne cyfry do rachuby psychologicznej, tworzą one impuls stały, szybkość nabytą i własności środowiska. Historia, mówi Taine, jest w gruncie rzeczy zagadnieniem psychologicznem w takim sensie, jak astronomia jest zagadnieniem mechaniki, lub fizyologia chemii. Podobne były twierdzenia Buckla, którego dzieło niewątpliwie znać musiał Taine. Obaj oni poszukiwali praw naturalnych historyi, tak jak istnieją prawa mechaniki. Krytyka również miała się stać nauką, określającą prawa. Prawa takie, jak np. współzależność organiczna, równowaga organiczna, istnieją w literaturze niemniej jak w świecie biologicznym, lub jak inne prawa w mechanice. Krytyka jest nauką ścisłą; Taine słowem chciał usunąć z krytyki kaprys, albo ściślej mówiąc intuicyą w rodzaju Ste - Beuva. Niestety jednak owo X geniuszu to zawsze kaprys Boga, którego żadne prawa określić i żaden rozum przewidzieć nie zdoła. Tu leży źródło omyłki Taina; najlepiej da się to widzieć w jego pięknych studyach, podróżach, wykładach filozofii sztuki, dziejach literatury angielskiej, gdzie jedna tylko rzecz ratuje nadmierny metodyzm autora: jest to jego nadzwyczajny talent, jego szlachetny nastrój, jego erudycya, jego sztuka konstrukcyjna. Po za tem

wszystkie jego twierdzenia przybierają charakter pewnej dowolności lub schematyzmu. (Np. dlaczego Byron, będąc *par excellence* romantykiem, nie lubił Szekspira i pisał dramaty w stylu klasyczno-francuskim? Gdyż był on z pochodzenia Celtem, a zatem geniusz jego był w połowie francuski, retoryczno-klasyczny!) Czy jednak w istocie nie było nic prawdy w systemie Taina? Owszem, są niewątpliwe prawdy, gdyż i rasa, otoczenie i moment wpływają na twórczość, ale nie są wszystkiem; zbyt pogrążony w abstrakcyach autor, pomiął duszę, jednostkę, osobę człowieka. (Obacz szerzej w art. Emil Hennequin). Taine stosował swoje zasady tylko do przeszłości; teraźniejsze czasy pomijał z umysłu; stąd wnioskowali niektórzy, że metoda Taina nie może służyć do „kontroli“ dzieł literackich dzisiejszych. Zdaje mi się, że nie jest to sąd słuszny, ale dzisiejsze warunki (rasa, otoczenie, moment) są tak złożone, że my ich do-
brze nie ogarniamy; przytem zaś osobistości, choć niewielkie, są tak rozmaite, że i tu trudno je sprowadzić do jednego mianownika. Taine napisał kilka bardzo żywych studyów o Balzaku, Dickensie, Flaubercie i i. pisarzach współczesnych; ponieważ zaś naturalizm po większej części na tej samej logice się opierał, co i teoria Taina, słusznie miał nadzieję Zola, że Taine będzie Ste-Beuvem nowej generacji. Ale Taine oderwał się od współczesnych i oddał się historyi. W ten sposób naturalizm zo-

stał bez teoretyka; przeto Zola sam zajął to stanowisko.

Taine zapanował nad umysłami nie doktryną, ale talentem, który sprawił, że autor olśniewa nas niezwykłym blaskiem i połotem wyobraźni w systemie, który wyobraźnię potępił i skazał na wygnanie. Talent jego tak opromienił doktrynę, że wszyscy krytycy późniejsi z niego wychodzą, choćby występując przeciw niemu.

Zola podjął jego mechanikę, Hennequin go dopełnia kultem jednostki, Bourget rozwija jego psychologizm, Brunetière w dalszym ciągu stosuje nauki przyrodnicze (Darwina) do historii literatury, Lemaitre z kaprysu czyni zasadę, Paul de St. Victor przejął jego artyzm, Barbey d'Aurevilly (który zresztą innemi drogami się formował) rozwijał jego idealizm, a Charles Morice uchwycił jego słowa, że sztuka i poezya dzisiejsza dąży w kierunku „abstrakcyi, marzenia, symbolu“.

Jest to w pewnym sensie dodatnią cechą umysłu francuskiego, że każdy lubi sam siebie określić jednym wyrazem, uświadomić się samemu sobie. Każdy wynalazł swoje *mot*: Zola głosi naturalizm, Hennequin estopsychologię, Rod intuitywizm, Charles Morice symbolizm, Brunetière ewolucję i t. d. Nomenklatura ta nie wyczerpuje oczywiście całości idej każdego z tych pisarzy. Przyszedł krytycy często przeczą sobie nawzajem i znajdziemy w tej książce jako ciekawą jej stronę wzajemne ich sądy o sobie.

Szereg studyów Przewóskego właściwie rozpoczyna się od Emila Zoli, tj. od pisarza, który uważał za swój obowiązek zastąpić miejsce Taina w krytyce współczesnej. My jednakże pomieszczamy na czele Brunetièra, gdyż daje on obraz całkowity rozwoju krytyki francuskiej. Z doktrynerem Zolą sąsiaduje kapryśny Lemaitre; dalej poważny kontynuator Taina, Emil Hennequin, oraz Edward Rod, który u Taina ceni przedewszystkiem jego zwrot do tradycyi i powagi; po nim zaś zajęty surowemi kwestyami etyki Emil Faguet. Ostatnie miejsce w książce zajmuje herold sztuki nowej, Karol Morice. Do artykułu tego dodaliśmy małą wzmiankę o najnowszem pokoleniu krytyków francuskich. Poza tem w dopiskach znajdzie czytelnik dopełnienia, już to o pisarzach pominiętych, już to o przedstawionych w książce, a którzy po śmierci Przewóskego nowe dzieła ogłosili. Dopiski moje oznaczone będą inicjałami *A. L.* Mają one tylko charakter informacyjny, nie roszcząc sobie pretensyi do znaczenia analizy.

Musimy tu wspomnieć jeszcze kilka nazwisk dawniejszych, których nie godzi się nam pominąć. Pisarze ci częściowo tylko oddawali się literaturze, raczej historią piśmiennictwa się zajmowali niżeli krytyką; jednakże sfery te tak się zlewają, że niepodobna czasem ich rozłączyć.

J. J. A m p è r e, ur 1800, był w r. 1833 profesorem literatury francuskiej. Zasluga jego polega na tem, że rozszerzył znajomość literatury francuskiej po za wiek XIII. Tu właściwa historia przechodzi już w dziedzinę filologii. (Hist. littéraire de la France avant le XIII s., Introduction a l'hist. de la litter. franç. au moyen âge). Podróżował bardzo wiele po całej Europie, Wschodzie i Ameryce. W dziele *Littérature, voyages et poésies* mieści się dużo studyów o liter. wschodniej, skandynawskiej i i. *Grèce, Rome et Dante* opiewa dzieje humanizmu i komentuje Dantego. Niewykończona, ale świadcząca o wielkiej erudycji autora *Histoire romaine à Rome* uchodzi za jego najważniejsze dzieło. Zanotować jeszcze należy jego opis podróży po Ameryce, i studyum pt. Ballanche.

G a s t o n P a r i s (ur. 1839) zajmuje się też głównie literaturą średniowieczną. Praca jego graniczy z filologią i folklorem. (Chansons du XV siècle, La poésie franç. du moyen âge, Les plus anciens documents de la langue française.) Pisał też o średniowiecznych legendach i romansach (Misterya N. Panny, Romanse okrągłego stołu, Żyd wieczny tułacz, Parabola o trzech pierścieniach, Powieść o siedmiu mędracach).

P a u l B i n s d e S t. V i c t o r, ur. 1827, uczył się w Rzymie, w szkole francuskiej. W krytyce słynął jako wytworny stylistą; styl jego jednak cierpi od nadmiaru piękności i przechodzi w barok. Lamartine i Gautier uwielbiali piękność jego języka.

Barbey d'Aurevilly powiada o nim, że krytykę poślubił z poezją. Rzeczywiście jest on raczej poetą niż krytykiem. Surowsi żądali od niego, aby swe brylanty pomieszczał na gruncie *plus sobre et plus reposé*. Jest on błyskotliwy, natchniony, rozkochany w sztuce i nie dotyka nigdy przedmiotu, o którym by miał mówić ujemnie. Dzieła jego *Bogowie i ludzie*, *Dwie maski* tłómaczono na polskie. Wydał nadto *Dieux et demidieux de la peinture*; *Femmes de Goethe*; *Maitresses de Louis XV.*; nadto broszurę polityczną: *Barbares et bandits, la Prusse et la Commune*.

Ewolucya krytyki literackiej we Francyi.

(Ferdynand Brunetièrè)

Ewolucya krytyki literackiej we Francyi wstąpiła obecnie¹⁾ w znak Ferdynanda Brunetièra.²⁾

Zajęcie tego szczytnego punktu zawdzięcza, znany już zresztą krytyk, ostatniemu swemu, kilkatomowemu i nieukończonemu jeszcze dziełu o „Ewolucyi rodzajów“ (*l'Erolution des genres*) w historyi literatury, które ma być tem dla krytyki literackiej i naturalnej historyi literatury, czem

¹⁾ 1892.

²⁾ (*A. L.*) — Poprzednikiem F. Brunetièra może być nazwany *J. B. Gustaw Blanche*. podobny doń z temperamentu i stanowczości, a także pewnego zacieśnienia poglądów. Zresztą umysł bardzo niezależny, ur. 1808, zaczął od poezyi pisanych do *Globe*, *Artiste*, *Revue des deux mondes*. Występował w obronie bezstronności. *Amitiés littéraires*, *Royautés littéraires*, *Moralité de la poésie*, *De la critique fr.*, *Du théâtre fr.* — oto główne jego rozprawy, w których swoje opinie wygłasza. Jest bezwzględny, surowy, bardzo śmiały i kategoryczny w zdaniu; nazywano go *Gustaw Groźny* (*le Cruel*). Czeiciel smaku i rozsądku - u największych pisarzy tracił z oka zalety, gdy mu zasłaniała je wada. Balzac się lękał jego ostrego języka. Zresztą i o nim wyrażano się ostro: *Il n'a ni théorie, ni principes, ni connaissance*

było w innym zakresie, przed laty trzydziestu, dzieło Darwina o „Pochodzeniu gatunków“.

Zwrot ten ostatni w krytyce Brunetièra był w ogóle dość niespodziewany; urzędowy bowiem krytyk *Revue des deux Mondes*, wieńczony ustawicznie przez Akademię francuską i profesor literatury w Szkole normalnej paryzkiej, nie zajmował dotąd przodującego stanowiska w krytyce literackiej, lecz przeciwnie, znanym był jako niepoprawny wstecznik, zakamieniały wróg naturalizmu i zapamiętały wielbiciel francuskiego klasycyzmu XVII wieku. I istotnie, podczas gdy nowoczesna (*moderne*) metoda Taina, uważając dzieła sztuki za produkty podobne do wszelkich innych naturalnych wytworów, nakazywała tylko oznaczyć bliżej ich charakter i doszukiwać się przyczyn... „nic więcej“ — konstatować je i tłómaczyć, nigdy zaś potępiać lub usprawiedliwiać, (*proscire ou pardonner*) on, Brunetièr, sądził i wyrokował w ostatniej instancji, „oceniał“ utwory literackie według jakichś oderwanych i idealnych kryteriów, klasyfikował dzieła sztuki na wyższe i niższe, rozró-

réelle de la littérature... Il ignore l'esthétique, et tous les grands travaux accomplis depuis 10000 ans. Ideą jego było, że literatura ma za cel analizy wewnętrzne (intimes), psychologiczne, tworzyć romanse wewnętrzne, dramaty wewnętrzne, sztukę niewidzialną, rozprawy moralne. Zarzucano mu brak inwencji. Pewna suchość i ciasnota jest jego cechą. Pisze z grubsza, ale jasno choć nie głęboko. — Prace jego: *Etude sur l'école française de 1831 à 1852* (o romantyzmie). — *Portraits littéraires* (kilka serj.) *Portraits d'artistes*. — *Études sur l'art*.

źniał nawet wśród nich „złe i dobre“, wprowadzając jakieś czynniki etyczne i socyologiczne w swe oceny, gdy wiadomo było przecie, że wszystko jest względne, że „natura“ nie zna żadnych kryteriów, żadnych celów, że wszystko jest jej obojętne, zarówno złe i dobre, jak piękne i brzydkie. Wtedy zresztą, kiedy literatura miała dla nas odbijać tylko (*refléter*) stany duszy (*états d'âme*), współczesnych lub minionych pokoleń, gdy uważana była tylko za znak (*signe*), środek do poznania ras, warunków otoczenia, przeszłości lub terażniejszości, jak coś od tego wszystkiego zależne bezwarunkowo, Brunetière rozpatrywał dzieła sztuki same w sobie jako coś samoistnego, mającego własne swe zadania i cele, jako odrębny czynnik twórczy działalności ludzkiej...

Nic też dziwnego, że okrzyczany został za obskuranta i zacofańca, niezdolnego pojąć ducha nowych czasów, dla którego nie istniał nietylko Taine, lecz nawet i Sainte-Beuve. Był to Boileau, przerzucony dziwnym jakimś atawistycznym kaprysem natury w nasz wiek nerwowy i wątplący, wiek pełen subtelnych odcieniów i wahań, tonący rozkosznie w grzechu, bez rozróżniania złego od dobrego i bez obawy piekła, wiek wiążący się w sprzecznościach, bezsilny, lecz pełen powabów.

Zdawał się tedy Brunetière być zupełnie wyrzuconym za nawias nowożytnego i nowoczesnego rozwoju krytyki literackiej, która szła so-

bie całkiem innemi drogami. Niedostępnemi i niezrozumiałemi dlań były nietylko przyrodniczo-filozoficzne wskazania Taina, lecz i cała krytyka psychologiczna, którą rozpoczął Sainte-Beuve, a w czasach ostatnich uprawiali z takim talentem Bourget w swych „Zarysach psychologii współczesnej“ lub Hennequin, usiłujący stworzyć „estopsychologię“, nową naukę, w której znowu dzieła sztuki były tylko środkiem do poznania psychologii dusz wyjątkowych i wybitnych, kluczem do zrozumienia kół i grup, potężnie oddziałujących na społeczeństwo... Obcemi także były dla Brunière okazy rzadkich i delikatnych wrażeń psychologicznych, jakie odnajdywał Loti za morzami, Goncourtowie w wieku ośmnastym lub w japońszczyźnie; niedostępnymi dlań były typy zrewoltowane, chorobliwe, przerażające swym realizmem, jakie pokazywał nam naturalizm. W ogóle po za bohaterskimi swemi tragedjami z czasów klasycyzmu Brunetière nie widział, zda się, i nie rozumiał dzisiejszego człowieka.

Urodzony 1849 r. w Toulonie rozpoczął literacką swą karierę nie zbiorkiem poezyj, jak to jest zwyczajem we Francyi, lecz energiczną i namiętną napaścią na Labicha, który przez chwilę wielce był podziwiany, uważany za spadkobiercę Moliera i stawiany bardzo wysoko. Brunetière ściągnął z tego piedestału na poziom właściwy autora „Podróży Pana Pierrichona“ i sam przytem dał się poznać jako zdolny pogromca, prawie że pamfle-

cista. Następnie napadł na naturalizm i walczył z nim długo, z mniejszem o wiele, na razie przynajmniej, powodzeniem *). Prócz tego ogłosił wiele studyów z literatury francuskiej wieku XVII, której jest kompletnym znawcą i miłośnikiem; wiele podobnych studyów z wieku XVIII, który jednak zna i rozumie o wiele mniej, wiele przytem studyów i szkiców z literatury bieżącej i rozpraw, poświęconych teorytycznym zagadnieniom krytyki literackiej. W pracach tych przejął się duchem francuskiego klasycyzmu, w co wchodzi: umiłowanie tradycyi drugiego Odrodzenia, głęboki szacunek, jeżeli nie dla katolicyzmu, to dla podniosłych zadań etycznych, a wreszcie pewien konserwatywny nastrój umysłu, uznanie, jeżeli nie dla monarchizmu Ludwika XIV, to dla społecznych zasad ładu i porządku, w przeciwieństwie do buntowniczych, rewolucyjnych porywów. Zapatrywanie swe wypowiadał zawsze Brunetièra z wielką pewnością siebie, szorstko nawet i bezwzględnie, nie szczędząc dosadnych i ostrych wyrażen i wysuwając śmiało naprzód swe zdanie osobiste, swe nagany i chwalby.

Długo głos Brunetièra był głosem wołającego na puszczy. Nie słuchano go wcale, lub

*) „Le roman naturaliste“ 1 vol. Z innych prac Brunetièra notujemy: trzy jednotomowe serye p. t. „Histoire et littérature“, trzy podobne serye „Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française“, oraz „Questions de critique“, 1 vol. i „Nouvelles questions de critique.“

wzruszano ramionami. Wreszcie, skoro naturalizm zaczął się wyczerpywać, Lemaitre wypisał się szybko, a krytyka psychologiczna (Faguet wystąpił dopiero w chwili ostatniej) uwikłała się w drobiazgach; kiedy duch zwątpienia, zmysł rozumiejącego wszystko i na niczem się nie zatrzymującego dyletantyzmu znużył już dostatecznie zdenerwowane pokolenie współczesne; kiedy narreszcie młodzież zaczęła się oglądać za jakąś afirmacją, kiedy zapragnęła twierdzeń jasnych i niewzruszonych, jakiejs wiary w coś pewnego, kategorycznego, wtedy obejrzano się za Brunetièrem i zaczął on stawać się popularnym, w co sam za pewne wierzył z trudnością.

Popularność ta nie byłaby się niewątpliwie zwróciła ku niemu, gdyby Brunetièr był zwykłym obskurantem, nierozumiejącym zupełnie ducha swego czasu i niezdolnym całkowicie wnikać w jego tajniki, gdyby jak Cherbuliez lub d'Aurevilly potępiał w czambuł nowoczesne prądy, nie uznawał ich zupełnie, negował. Ale nawet namiętna i niezdrowa walka, jaką prowadził z naturalizmem i pewnemi współczesnemi wyobrażeniami, dowodziła, że go chwila obecna żywo obchodzi, że jej nie negował, że walczył tylko z niektórymi jej pojęciami i zwrotami, że był także synem naszego wieku.

Jakoż istotnie odnaleść możemy w Brunetierze współczesnego człowieka. Aczkolwiek toczył walkę z naturalizmem, przyznawał jednak,

że „Madame Bovary“ Flauberta jest arcydziełem, niestety, dodawał niezbyt wysokiego rodzaju, podobnie jak Dickens jest dla nie do „goskonałym pisarzem niższego gatunku“; język i styl autora *Salambo* wydawał mu się prawie „klasycznym.“ Umiał również oceniać zalety Zoli jako pisarza i *l'Assomoir* uważał za dzieło niepospolite. *Une Vie* Guy de Maupassanta było dlań utworem zasługującym na wyróżnienie, który chwalić by więcej należało, dodawał, gdyby się przez to nie zachęcało do czytania tej powieści. Brunetière poświęcił również osobne studjum Vallèsowi, chociaż, według niego, był to człowiek „z gruntu niemoralny, zły i niebezpieczny“; niedawno pisał także szczegółowo i przychylnie dość o symbolizmie.

Nietylko w swych ocenach zdradzał akademicki krytyk „Revue des deux Mondes“ pewne ustępstwa dla ducha nowoczesnego — sam był nim również napojony poniekąd, co widać było w usiłowaniach do wytworzenia sobie, mimo wszystko, języka z wyraźnem piętnem indywidualnem, a nawet w zamiłowaniu do paradoksów; w pojęciu miłości, kiedy mówi o jej „ofiarach, wyznaczonych przez los, które kochają gdy nadejdzie ich godzina i oddają się swej namiętności, jakby szły na męczarnie.“ W pojęciu pesymizmu był także Brunetière nowoczesnym pisarzem. Niezadowolenie jest dlań czynnikiem zmian, chorobą wynikającą z wejrzenia w siebie i otaczające wa-

runki — dopóki więc nie przestaniemy być ludźmi, konkludował, nie przestaniemy być pesymistami.

Takim przedstawiał się dotąd Brunetière. Klasykiem, zarażonym jednakże „chorobami“ wieku. Dalszej ewolucyi w nim nie podejrzrywano¹⁾.

Kiedy ukazało się dzieło Brunetièra: *l'Evolution des Genres dans l'histoire de la littérature*²⁾, wywołało ono senszację. Samo zestawienie wyrazów: „Brunetière“ i „Ewolucya“ wydawało się niemożliwym. A jednak „Ewolucya“ nie jest tu tylko modną etykietą w tytule, lecz poważną nader próbą szczegółowego zastosowania teoryi rozwoju do literatury i krytyki.

H. Taine, starając się rozpatrywać „dzieła ludzkie“ jak „rośliny“ i „zwierzęta“, rozwijając swe poglądy o zależności wzajemnej różnych ludzkich czynności, o zależności dzieł sztuki od rasy, dziedziczności i otoczenia czyli środowiska (*milieu*), stosował tylko i stosował literalnie metodę i poglądy historyi naturalnej, mianowicie zaś poglądy Geoffroy Saint Hilaire i Cuviera. Taine istotnie posługuje się wciąż analogiami, czerpanymi z historyi naturalnej.

Ferdynand Brunetière pragnie pójść dalej. Wykazując niedostateczność przyrodniczego materiału, jakim się posługiwał Taine, i jednostronność niektórych jego wywodów, uwarunkowanych

1) Patrz: Ernesta Tissota „Les Evolutions de la Critique française“ — Ferdinand Brunetière. Paris, 1890.

2) Tom I. Paryż, 1890.

w części ówczesnym stanem nauk przyrodniczych, stara się on zastosować do literatury w całej pełni zasady rozwoju, mianowicie zaś poglądy Darwina, Lamarcka, Herberta Spencera, szczególnie zaś Haeckla. Nim przystąpi do tego zastosowania, przyjrzyjmy się bliżej losom i krytykom, jakim ulegała doktryna ewolucyi w ciągu swego już trzydziestoletniego istnienia. Nie negując w niczem głównych podstaw zasady rozwoju i wpływu warunków zewnętrznych, dziś już można zauważyć, że główne zarzuty przeciwko teorii rozwoju, podniesione przez samych ewolucjonistów i wypowiedziane dawno już, między innymi, przez znakomitego botanika niemieckiego Sachsa, sprowadzają się do tego, że dotychczasowa teoria rozwoju, a raczej „darwinizm“, traktując obszernie o wpływie warunków zewnętrznych, nie uwzględnił dostatecznie wpływu niemniej ważnego czynnika tegoż rozwoju: właściwości i sił indywidualnych, tkwiących w osobnikach i popychających ich w pewnym, określonym kierunku. Niedostateczne uwzględnienie tego czynnika okazało się bardziej jeszcze rażącym, skoro zasady rozwoju poczęto stosować do stosunków ludzkich i społecznych i w tem właśnie leżą główne braki zarówno poglądów Taina, jak różnych innych deterministycznych teoryj. Psychologia współczesna stara się dziś braki te wypełnić i Brunetière nie ulegnie tym błędom.

Pierwszem pytaniem, jakie sobie zadać musimy, przystępując do zastosowania zasady rozwoju do dzieł literatury i sztuki, jest: czy istnieją różne rodzaje utworów artystycznych, odpowiadające „gatunkom“ w świecie biologicznym? czy rodzaje te istnieją istotnie w naturze i historii? czem są one uwarunkowane? o ile byt ich i rozwój jest niezawisły? Nie może być w tym względzie wątpliwości. Rodzaje dzieł sztuki istnieją, uwarunkowane: 1) różnorodnością środków każdej ze sztuk, 2) rozmaitością przedmiotu każdej sztuki i 3) odmiennością umysłów ich twórców. Oda, pieśń, epopeja, poezja liryczna, komedia, dramat, tragedia, powieść i t. d., oto rodzaje twórczości w zakresie samej tylko literatury.

Drugiem pytaniem będzie różniczkowanie rodzajów (*différentiation des genres*). W jaki sposób w rozwoju literatury i sztuk tworzą się i wydzielają osobne rodzaje twórczości; jak mianowicie pewien rodzaj oddziela się od wspólnego pnia, wyróżnia, przybiera odrębny charakter, indywidualizuje się? Oczywiście rozwój ten postępuje, podobnie jak w biologii, od jednorodności ku różnorodności, od prostoty do złożoności.

Ustalenie lub utrwalenie się rodzajów, (*fixation, stabilité des genres*) zająć nas winno z kolei. Rodzaje sztuki mają swój byt historyczny, mniej lub więcej długi lub trwały. Nader zajmującym pytaniem w tym dziale będzie oznaczenie cech charakterystycznych, po których rozpoznać można,

czy rodzaj pewien znajduje się w niemowlęctwie, w fazie pełnego rozkwitu lub też wyczerpania się i starości; poczem poznać możemy zupełną dojrzałość i doskonałość danego rodzaju sztuki?

Z kolei rozpatrzyć należy ważną sprawę czynników zmieniających rodzaje (*modificateurs des genres*). Są to mało znane jeszcze siły i wpływy, oddziałujące na trwałość, długowieczność pewnego rodzaju lub też byt jego podkopujące. Między czynnikami tymi wyróżniać należy: 1) *rasę i dziedziczność*, 2) *wpływ otoczenia*, zależnego od warunków geograficznych, społecznych, politycznych i historycznych; 3) *indywidualność*, siłę, której znaczenia dość przeceniać nie można — indywiduum jest całością twórczą, jedyną w swoim rodzaju, wpływa więc ona odpowiednio na twórczość; nie przyznając nawet całej przesady w wywodach Carlyla, zgodzić się musimy, iż jednostka zmieniać może niekiedy radykalnie bieg rzeczy w różnych dziedzinach.

Przemiana rodzajów (*transformation des genres*) będzie skutkiem wpływów współczesnych. Rozpatrzyć należy, czy istnieją i jakimi są mianowicie *prawa rozwoju* każdego rodzaju i wszystkich razem rodzajów sztuki? Tu znajdują swe miejsce kwestye analogiczne z rozwojem gatunków biologicznych: walka o byt, utrzymanie się najzdolniejszych, czy najlepiej przystosowanych osobników, dobór naturalny w szerszem znaczeniu i t. d.

Jako przykład ewolucji w dziedzinie sztuki podaje Brunetière rozwój nowożytnego malarstwa. Widzimy mianowicie, jak z malarstwa religijnego Giotto, Cimabuego, Van Dycka, Memlinga wyłoniło się następnie malarstwo mitologiczne, z tego następnie malarstwo historyczne, portrety, malarstwo rodzajowe, krajobrazy i t. d. Na historii tragedii francuskiej pragnie Brunetière wykazać szczegółowo, w jaki sposób rodzaj pewien rodzi się, rozwija, dochodzi do doskonałości, chyli się ku upadkowi i umiera. Za przykład tego, w jaki sposób jeden rodzaj twórczości przemienia się w drugi, służą krytykowi dzieje francuskiej wymowy kaznodziejskiej z XVII wieku, przemieniającej się stopniowo w poezję liryczną. Geneza i historia romansu francuskiego wskazuje, w jaki sposób rodzaj pewien tworzy się z gruzów i pozostałości innych rodzajów.

Brunetière stawia sobie dla rozstrzygnięcia kwestye następujące:

1. Jaki jest przedmiot sztuki wogóle, w szczególności zaś sztuki pisarskiej? Jaką ma ona rację bytu i cel? Sztuka ta posługuje się słowami, słowa zaś są dźwiękami i wywołują obrazy. Na tem zdają się poprzestawać zwolennicy „sztuki dla sztuki“. Zapominać jednak nie należy, że słowa wyrażają również idee i uczucia, że język jest jednym z najsilniejszych węzłów ludzkich, czyż więc można oddzielać sztukę od tła społecznego!

2. Pozostawiając tymczasem na stronie pytanie, czy krytyka jest nauką, czy sztuką, zwrócić jednak musimy na to uwagę, że szukać ona winna kryterium dla swoich sądów wyżej, niż własne kaprysy i fantazyje. Krytyk nie może się nigdy pozbyć swej indywidualności i pozbywać się jej nie powinien, w niej bowiem leży dlań ważny organ poznania, lecz winien szukać modelów dla swoich ocen w dokładnej znajomości dzieł sztuki, mianowicie praw jej rozwoju. Tu znaleźć on może podstawę dla swych sądów, bezwzględnych nawet, dla danej chwili i miejsca; „dla zaprowadzenia porządku i hierarchii w produkcji literackiej“, jak się wyraża Brunetière. W tem pojęciu krytyki Brunetière schodzi się z symbolistami, którym bardziej może jeszcze chodzi o bezwzględność krytycznego sądu, tyle upragnionego po długich wahaniach i niepewności dotychczasowej.

3. Ostatecznym celem każdej nauki, powiada Brunetière, jest ukłasyfikowanie przedmiotu jej badań według jakiegoś porządku. W historyi naturalnej od Lineusza do Cuviera, od Cuviera do Darwina i od Darwina do Haeckla, każdy postęp nauki jest jednocześnie postępem w klasyfikacyi. Stając się atoli systematyczną, naturalną, genealogiczną, sama już klasyfikacya, swoimi własnym postępem przeobraziła zupełnie naukę o naturze i życiu. Podobne zadanie ma przed sobą

krytyka literacka, posiłkując się wskazówkami teorii rozwoju.

II.

Nicpospolity wpływ, jaki krytyka ma na rozwój literatury nie ulega zaprzeczeniu. O literaturze niemieckiej XIX. wieku powiedzieć można, że wypłynęła ona całkowicie prawie z Lessinga, z *Laocoona* i *Dramaturgii Hamburskiej*, z dzieł Gottscheda i Herdera. Anglia miała również swój *Essay on criticism* Pope'a, nigdzie jednak krytyka nie wywiera tak znacznego i bezpośredniego wpływu na literaturę jak we Francyi. „Mija oto lat trzysta, powiada Brunetièrre, jak krytyka stała się duszą literatury francuskiej. Od Ronsarda do dni naszych nie było u nas rewolucyi w literaturze i smaku estetycznym, którejby początkiem i przewodnikiem nie była odpowiednia ewolucya w krytyce literackiej. Nigdzie też krytyka nie ma takiej ciągłości swych tradycyj, tak nieprzerwanej historyi i tak pełnej doktryny, mieszczącej w sobie zarazem teorię stylu, estetykę i prawa, oraz pewne idee ogólne i zasady przewodnie rozwoju literatury.“

Przed przystąpieniem więc do szczegółowego wykładu ewolucyi rodzajów w literaturze, zapragnął Brunetièrre wykazać naprzód, w jaki sposób krytyka przyszła do postawienia sobie tego pyta-

nia, czyli nakreślić zarys ewolucyi samej krytyki literackiej we Francyi.

Mówimy zarys tylko, dokładna bowiem i szczegółowa historia krytyki francuskiej nie tylko nie jest dotąd napisana, lecz brak jeszcze niezbędnych dla niej prac przygotowawczych. Brakuje następnie literaturze francuskiej dokładnej bibliografii, a także dzieła w rodzaju „Głównych prądów“ Brandesa, tylko „lepiej zrobionego“ dodaje Brunetière. Ważnem jest również dokładne zbadanie wpływu literatur obcych na francuską, który szczególnie w początku wieku XIX był znacznym w zakresie twórczości literackiej i krytyki.

Przystępując do nakreślenia zarysu ewolucyi krytyki literackiej we Francyi, miał przytem Brunetière na względzie kwestyę metody. Chodziło mu o to, żeby historyi podobnej nie traktowano sposobem słownikarskim, dając szereg luźnych monografij i wiadomości nie powiązanych ze sobą dość ściśle przewodnią nicią rozwoju i przyczynowej zależności. Historia krytyki literackiej we Francyi, mieszcząca się w pierwszym tomie „Ewolucyi rodzajów“ Brunetière, nakreślona właśnie została pod hasłem zasady ewolucyi.¹⁾

¹⁾ l'Evolution des Genres dans l'histoire de la littérature“. Tome I. Introduction. „l'Evolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours“. Paris, Hachette, 1890.

Historia krytyki francuskiej dzieli się na trzy główne okresy, a mianowicie: 1) krytyka przedklasyczna, zaczynająca się wraz z Odrodzeniem; 2) krytyka klasyczna wieku XVII i XVIII i 3) krytyka nowoczesna.

Początków krytyki nowożytnej, podobnie jak i samego Renesansu, szukać należy we Włoszech XV wieku. Za punkt jej wyjścia posłużyła konieczność rozejrzenia i zorientowania się ludzi owoczesnych w świeżo odkrytych skarbach literatury starożytnej, która olśniewała umysły, nawykłe do średniowiecznego pomroku. Krytyka była wówczas przede wszystkim *filologiczną*. Należało naprzód zrozumieć język owych arcydzieł, oznaczyć po czem poznawać można te niedoścignione wzory, które miano przez trzy wieki naśladować, sporządzić wreszcie ich inwentarz i zaprowadzić między nimi jakąś klasyfikację. Położony został w ten sposób początek krytyki filologicznej, językowej, bez której i dziś nie ma gruntownej krytyki literackiej.

Renesans przynosił jednak ze sobą coś więcej — rozbudzenie *indywidualności*, nie występującej odrębnie dotychczas. Literatura średniowieczna jest nieosobista, powszechną i anonimową. Jednostka czuła się wówczas przede wszystkim częścią jakiejś większej całości: korporacji, grodu, chrześcijaństwa, artyści zaś byli wyrazicielami tylko aspiracyj ogólnych. Mistrze „prymitywni“, którzy ozdabiali średniowieczne katedry gotyckie w mi-

sterne rzeźby, różnobarwne witraże, freski i obrazy, nie dbali bynajmniej o sławę i wyróżnienie się. Dzieła swe uważali za objawy pietyzmu i pragnęli „zasłużyć“ niemi na życie wieczne, pewni, że Pan Zastępów o zasługach tych nie zapomni i policzy je w godzinę zgonu. Epopeje, pieśni i misterya średniowieczne były również nieosobiste, podobne do siebie; zdawało się, iż stworzył je lud cały. Z chwilą Odrodzenia rodzą się dopiero osobiste ambicje, wyróżnienia, żądza sławy, artystyczna indywidualność. Już Dante, który skądinąd uosabia wieki średnie, stoi jednak na progu nowych czasów, mówi o *lo gran disio dell' eccellenza*, Boccaccio zaś o *perpetuandi nominis desiderium*. Rozbudza się rywalizacja, współlubieganie się, wraz z niemi zawiść, zazdrość i chęć poniżenia swego rywala, budzi się duch intrygi, koteryi i cała ta zoilowska krytyka, będąca dotąd plagą szerzej pojmowanego krytycyzmu. W Italii Odrodzenia odwrotna strona medalu występuje nader jaskrawo i „krytyka“, podlewana żółciowym sosem zawiści, jest wówczas tem, za co pospolicie i dziś bywa braną — „krytykowaniem“.

Przeszedłszy do Francyi, krytyka owa uszlachetnia się nieco, traci swój gwałtowny charakter, a na pierwszy plan występować zaczynają kwestye zasad, doktryny, reguł i erudycyi. Trzy ważniejsze dzieła charakteryzują pierwszy okres krytyki francuskiej: *Défense ou Illustration de la langue*

française Joachima Du Bellay, wydane w r. 1550; *Poetyka* Scaligera z r. 1561 i *l'Art poétique* Vauquelina de la Fresnay z datą 1605 r.

Dzieło Du Bellay'a, cieszące się długo wielkim rozgłosem, było właściwie rozprawą napisaną z niepospolitą werwą i fantazją przez młodego człowieka, gorącego wielbiciela literatur klasycznych i starożytności, nawołującego gorliwie do naśladowania jej wzorów. Literaturze francuskiej stawia się za cel jedyny: naśladowanie Greków i Rzymian, dorównanie im we względzie doskonałości formy i języka. Manifest Du Bellay'a był objawem ducha czasu i zrobił wielkie wrażenie. Literatura francuska zerwała wówczas na lat dwieście z tradycją wieków średnich, z poezją Villona i Marota. Sławna owoczesna Plejada, z Ronsardem na czele, porzuciła wyżłobione już koryto gallijskie, porywając się do naśladowania starożytnych.

Podnoszono niejednokrotnie pytanie, o ile korzystnem dla literatury było to zerwanie ze średniowiecznymi tradycjami i postawienie sobie za cel naśladownictwo starożytnych? Odpowiedź na to pytanie nie jest łatwą, ażeby atoli próbować przynajmniej jego rozstrzygnięcia, należałoby rozciągnąć kwestyę nietylko na całą dziedzinę sztuki, lecz nadto i na inne sfery ówczesnego życia, na stosunki społeczne i polityczne. Niewątpliwie, każde społeczeństwo, każda cywilizacya ulega pewnemu wyczerpaniu się, zastoju, z którego najskuteczniej wydobyć ją mogą silne bodźce zewnętrzne,

zetknięcie się z inną jakąś i różną cywilizacją, z odmiennymi ideami i zapatrywaniami. Być więc może, że dla Europy XV-go wieku takim bodźcem była cywilizacja grecko-rzymska, odkryta na nowo po dziewięciu wiekach częściowego zapomnienia. Zgadzać się jednak na to i przypuszczając nawet, że życie średniowieczne wyczerpało się zupełnie i nie miało w sobie samem bodźców do dalszego rozwoju, pomijać nie możemy zupełnie tych wpływów ujemnych, jakie iść musiały wraz z Odrodzeniem.

Brunetière, aczkolwiek jest wielkim wielbicielem starożytności klasycznej, tak, że doskonałość i klasycyzm zdają się być dlań synonimami, przyznaje jednak, że Plejada wykopywała we Francyi zbyt głęboko tę przepaść, która wszędzie rozdziela literaturę od życia społecznego, że zrobiła klasycyzm czemś sztucznem, skomplikowanem i obcem, a dodajmy jeszcze, pogłębiła również przepaść między klasami społecznymi w myśl znanego klasycznego dwuwiersza:

*Rien ne nous plaît hors ce qui peut déplaire
Au jugement du rude populaire.*

Poezya Villona i Marota nie miała takiej odrazy do *rude populaire*. Brunetière jednak utrzymuje, że średniowieczna literatura francuska przed nastaniem renesansu, była już od lat dwustu pogrążona w zastoju bez wyjścia...

Snujmy atoli dalej wątek krytyki Odrodzenia. „Poetyka“ Scaligera, pisana w języku łacińskim, zawiera *libri septem* przykładów, porównań, określeń i klasyfikacyj, zaczerpniętych z literatury starożytnej. Po rozprawie Du Bellay’a był to konieczny krok dalej. Należało ściślej określić i wyrazić entuzjazm dla literatury grecko-rzymskiej. W siedmiotomowym dziele Scaligera klasycyzm wyeksploatowany został do gruntu i oddany do użytku naśladowców. Scaliger pierwszy ukłasyfikował i objaśnił figury retoryczne, jak hiperbole, metafory, alegorye, oraz rodzaje twórczości literackiej, podawszy ściśle ich łacińskie określenia. Robota ta musiała być w swoim czasie zrobiona. Gramatycznie-stylowe rozróżnienia Scaligera wprowadziły nowy pierwiastek do krytycznej analizy i pomagać miały twórczości. Co przytem zasługuje na zaznaczenie, to ta okoliczność, że „Poetyka“ Scaligera wszędzie stara się zastępować wzory greckie łacińskimi. Wiadomo, że renesans opierał się początkowo na wzorach greckich przeważnie i dopiero później, szczególnie we Francji, przeszedł do wyłącznego prawie naśladownictwa literatury rzymskiej. Ten zwrot ku łacinizmowi zaznacza się już wyraźnie u Scaligera, co odbiło się bezwzględnie na Ronsardzie, który pisząc wstęp do swej „Franciady“, w lat 12 po ukazaniu się książki Scaligera, nie wspomina już prawie o Homerze, stawiając na pierwszym planie Wirgiliusza.

„*L'Art poetique*“ Vauquelina streszcza poetykę Plejady i jest ostatecznym wyrazem ruchu rozbudzonego trzydzieści lat przedtem odezwą Du Bellay'a. W dziele Vauquelina, pisanem w tonie doktrynalnym i pedantycznym, widać już tendencję do skodyfikowania w reguły i prawa spostrzeżenia poczynione dotychczas nad odą, tragedją i w ogóle literaturą klasyczną. Dokonane to jednak zostało dopiero w następnej fazie rozwoju krytyki francuskiej.

W r. 1605, kiedy Vauquelin, mając już lat 70, ogłaszał swoje dzieło o sztuce poetyckiej, przybył do Paryża z głębi Prowancyi niemłody już, bo 50-letni szlachcic normandzki, o którym chodziła fama, że umie robić wiersze jak nikt i który istotnie zajął na długo miejsce na francuskim Parnasie, jako zręczny wersyfikator, wyćwiczony gramatyk i krytyk surowy. Był to *Malherbe*, o którym pisał następnie Boileau:

*Enfin Malherbe vint, et le premier en France
F'it sentir dans le vers une juste cadence* — it. d.

Znał on wszystkie tajniki sztuki wierszowania i nie przebaczał błędów w tym kierunku nikomu. Należało wyrzucić z poetyckiego słownika wyrazy wątpliwej wartości, oczyścić język z gaskonizmów, italianizmów i hiszpanizmów i dzieła tego dokonał z niemałym mozołem i chwałą dla siebie *Malherbe*. Nietylko jednak język i sztuka wier-

szowania, lecz i samo natchnienie winno ulegać, według tego krytyka, ścisłym regułom i logice. Oczyszczając język, Malherbe przeciwnym był jednak wszelkiemu robieniu sztucznej jakiejś i pedantycznej mowy, lecz za kryterium swych sądów wziął język ludowy, do którego starał się zbliżyć mowę pisaną. Wogóle Malherbe, ucząc dobierania brzmień harmonijnych i rzadkich rymów, starał się postawić na miejsce uczucia i fantazyi, co mianowicie uważane było za istotę poezyi w szkole Ronsarda, zalety formalne i zewnętrzne: porządek, jasność, logikę, ścisłość, regularność i miarę, zalety, które przez lat dwieście miały być uważane za główne, jeżeli nie jedyne przymioty dobrej poezyi. Stawiając te wymagania, krytyka pozbawiła poezję liryzmu, indywidualnego piętna, fantazyi. Ścieśnienia te leżały jednak w duchu czasu. Francya ówczesna wchodziła w karby porządku i reguły, zarówno w literaturze, jak i w polityce. *Richelieu*, który zarządzał Francją nowocześnie, wziął niebawem w karby i literaturę, czemu się ona zresztą wcale nie opierała, płynąc już przedtem tem samem korytem.

Pośrednikiem pomiędzy kardynałem, a rzeszą piszącą, która miała niebawem zostać zorganizowaną w Akademię i przejść na żołąd państwa, był niejaki *Chapelain*, który pierwszy we Francyi poruszył sprawę trzech jedności w dramacie (miejsca, czasu i akcji). Rzecz ta była już wówczas omówioną i zdecydowaną w Anglii, Hiszpanii

i we Włoszech¹⁾. Zadaniem stworzonej *Akademii* francuskiej miała być praca nad utrzymaniem czystości języka, ujęciem go w stałe formy i prawa; środkiem zaś ku temu: opracowanie słownika, gramatyki, retoryki i poetyki, czuwanie przytem ustawiczne nad przestrzeganiem tych reguł przez piszących.

Akademia centralizowała usiłowania krytyki literackiej, jakie zamanifestowały się już w pracach Scaligera, Vauquelina i Malherba. Co się tyczy Chapelaina, to opracował on nie tylko statuty Akademii, lecz redagował również pierwszą zbiorową krytykę akademicką, która się ukazała p. t. *Sentiments de l'Academie sur le Cid* (1638), która zajmuje miejsce wybitne w historii krytyki francuskiej. Oceny literackie we Francyi, oparte na pewnych zasadach, datują swe istnienie od tej rozprawy. Wypowiadał się w niej pogląd, że tłum, publiczność, nie mogą być bezstronnymi i kompetentnymi sędziami utworów sztuki; że winny one przede wszystkim zadawałniać mężów uczonych, ci zaś baczyć, czy dzieło odpowiada regułom i prawidłom estetycznym. W akademickiej ocenie *Cyda* mieści się jednakowoż już pewne przeczucie poglądu, że reguły estetyczne nie są wszystkiem i że geniusz winien je wypełnić swą treścią; nadto wyrażone jest tam przypuszczenie, że może być wyższe kryterium

¹⁾ Patrz: H. Breitinger „Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille Genève 1879.

nad wzory klasyków starożytnych i że ci ostatni nie wolni są od wad.

Obok Chapelaina wymienić należy jeszcze *Balzac*, który w swych *Dissertations* starał się zrobić dla prozy to, co krytyka dotychczasowa zrobiła dla poezyi. „Retoryka języka francuskiego, według wyrażenia Sainte-Beuva, zostaje wykończona“. Język ten zaczyna czuć swą sprężystość i samoistość, zaczyna objawiać pewien pochop do sprostowania starożytnym, do wyrównania im, lub nawet do próbowania własnych skrzydeł, „*d'aller au delà de leur exemple*“, jak się wyraża Balzac.

III.

Prócz stawianych wciąż za przykład wzorów pisarzy starożytnych wpływały nader silnie na literaturę francuską czasów Odrodzenia i następnie na literaturę wieku XVIII, utwory pisarzy włoskich i hiszpańskich, jako stojących bliżej owych arcywzorów, bo w krajach tych wcześniej rozpoczął się ruch literacki. Pod tymi wpływami wytworzyły się we Francyi dwa kierunki, oba nader sztuczne i przesadne, z których jeden usiłował wprawiać w podziw przez emfatyczne zwroty stylowe, niespodziewane efekta i przedstawianie przedmiotów w kształtach powiększonych, — drugi ująć pragnął i podbić, ukazując świat i jego rzeczy przez pomniejszające szkła drobiazgowości,

pieszczotliwości i czułości. *Emphase* lub *Préciosité*, oto były cechy dwu tych kierunków. Balzac może być uważany za przedstawiciela pierwszego; drugi miał w wieku XVII literackiego swego reprezentanta w osobie niejakiego Voitura, siedliskiem zaś jego był słynny *Hôtel de Rambouillet*, w którym królowały arystokratyczne i miłutkie *Précieuses*. Trzecim był kierunek czysto francuski, galijski, cechujący się wesołym humorem, komizmem, a często wprost grubiaństwem. Był to rodzaj *burlesque* lub *grotesque*, reprezentowany przez Sorela, Saint-Amanta, Scarrona i innych.

W tych warunkach pojawił się *Boileau*, który pozostać miał na długo „prawodawcą francuskiego Parnasu“. Nie poszedł on za żadnym z trzech powyższych kierunków, lecz wystąpił nader stanowczo i ostro, przedewszystkiem przeciwko nienaturalności i przesadzie, która wszystkie te kierunki cechowała.

Boileau-Despréaux pochodził z rodziny palestranckiej i urodził się w samym gmachu *Palais de Justice*, w centrum dawnego paryskiego *Cité*. Miał też coś z pieniackiego usposobienia palestranta, pochopteńego do prowadzenia procesów, obok sarkastycznego i wielce krytycznego zacięcia paryskiego mieszczanina. Jako przedstawiciel mieszczańskiej reakcyi przeciwko arystokratycznej przesadzie miał Boileau pewne pokrewieństwo z Molièrem, La Fontainem i samym Pascalem.

W pisarskiej jego działalności rozróżnić możemy trzy okresy, czy też fazy. W pierwszej (1660—1670) Boileau pisze cięte wierszowane satyry, nie przebacząc nikomu i napada w nich na pedantów w osobie Chapelaina, na przedstawicieli rodzaju komicznego w osobie Quinaulta, na licznych naśladowców „Jerozolimy“ Tassa, na autorów emfaticznych i drobiazgowych. Satyry te wywołują repliki i dupliki, walka na języki i polemiczna wierwa kipi w najlepsze. Celne i jadowite pociski Boileau biorą widocznie górę w tem starciu. Żyjemy jednak w wieku reguł i prawideł, wszyscy więc oczekują od zapamiętałego szermierza wyjawienia nareszcie, w imię jakiej doktryny szerzy on te spustoszenia? Boileau na razie doktryny tej nie posiada. Krytyka jego jest czysto osobista, impresyonistyczną; gani co mu się nie podoba i basta.

Na tem jednak nie można było poprzestać, Boileau szuka więc owych reguł, podstawy dla swych sądów estetycznych, znajduje je i wypowiada w swych *Epitres*, szczególnie zaś w swej wierszowanej *l'Art poetique*. Jest to druga faza jego działalności (1670—85). W czem jednak leży ów punkt oparcia? W samej naturze. Spostrzega on, że wszystkie kierunki, z którymi polemizował zawzięcie, grzeszą tem właśnie, że są przesadnymi, nienaturalnymi, oddalają się od prawdy, rzeczywistości — wygłasza więc zasadę:

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable...

Nie ma rzeczy dość brzydkiej w naturze, któraby „*par l'art imité*“ nie mogła podobać się oczom. „*Chacun pris en son air est agréable en soi.*“ W fazie tej Boileau jest *naturalistą* czystej wody. Dostrzega atoli, że reguła „*imiter la nature*“ — naśladować przyrodę — jest dość nieokreśloną, natura bowiem mieści w swem łonie wszystko, nawet rzeczy „nienaturalne“, albowiem:

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Należy więc owo naśladownictwo ograniczyć jakąś inną zasadą. Zasadą tą oczywiście może być rozum, *raison*, a właściwie rozsądek. Naturalnem jest to tylko, co nie przeczy rozumowi, co zgadza się z planem, porządkiem i stałością samych objawów naturalnych. Wyjątkowe jakieś monstrualności nie są naturalnemi. Trzeba więc naśladować naturę przeciętną, prawidłową i rozsądną. Takie postawienie sprawy zgodne było z duchem kartezyanizmu i jansenizmu, które to wpływy oddziaływały na Boileau i uczyniły dzieło jego trwałem aż do końca wieku XVIII. Jansenizm wprawdzie mówił o *imbécilité* rozumu ludzkiego i nie radził mu zbytnio ufać, bardziej jednak jeszcze nie ufał wyobraźni i uczuciu; kartezyanizm zaś był nawskróś racjonalistycznym, ojcem krytycznego ducha wieku następnego.

I powyższe jednak zasady krytyki literackiej, naśladowanie natury i oparcie się na rozumie, nie wystarczały. Istniało już przecie od samego początku renesansu najwyższe estetyczne kryterium:

naśladowanie klasyków starożytnych i Boileau nie myślał bynajmniej obalać tego autorytetu. Na to się nie porywał, pragnął jednak w naśladownictwie tem znaleźć potwierdzenie swych zasad naturalistyczno-racyonalistycznych, oraz powagę, oparcie, którego doktryna jego potrzebowała dla tem silniejszego ugruntowania. Było to przytem pogodzenie inowacyj z tradycją, kompromis, który miał utrwalić nową estetykę. Boileau rozumował w ten sposób: natura i zdrowy ludzki rozsądek są wieczne, niezmiennie. Jeżeli hołdujemy dziś jeszcze starożytnym, to dlatego, że w swych nieśmiertelnych dziełach uwiecznili oni w niespożytych formach ludzkiego rozumu odwieczne prawdy naturalne. Wyszedszy tedy z mocno krytycznego stanowiska, jak Kartezyusz w swem *Cogito ergo sum*, nawrócił Boileau do starej renesansowej zasady naśladownictwa starożytnych, której już hołowali przedstawiciele Plejady, lubo w tem się tylko od nich różni, że wielbi w starożytnych przedewszystkiem naturę i rozum.

Co przytem różni niemniej jeszcze Boileau od pierwszych renesansistów, to wielka waga, jaką przywiązuje do formy. Teoryę i technikę sztuki, przedewszystkiem technikę wierszowania, stawia on na pierwszym planie i czuwa nad nią zazdrośnie. Przywiązuje on do niej tyle wagi, że kwestya poetyckiego natchnienia, oryginalności, indywidualności, uczucia i wrażliwości, schodzi na plan drugi, prawie że istnieć przestaje, na miejscu zaś naczel-

nem staje oglądzona starannie i rozsądnie forma artystyczna. Dla swych następców Boileau został przedewszystkiem mistrzem sztuki wierszowania. Nie dość śmiało postawiony i nie dość konsekwentnie przeprowadzony krytycyzm i naturalizm Boileau utonął w owym kulcie formy i uległości starożytnym. W tych zaś kształtach krytyki Boileau odżył znowu w początku XVIII wieku „człowiek światowy“ w przeciwieństwie do „człowieka naturalnego“ i odżyła dawna *préciosité* w salonach markizy de Lambert i pani de Tencin, równie jak w pieszczotliwych utworach de Marivaux.

Krytyka Boileau nie omieszkła wywołać ożywionej dyskusji i *opozycji*. Zaatakowano go mianowicie w najslabszym punkcie jego doktryny, w owym kulcie starożytnych. Z licznej opozycji przeciwko niemu i kultowi starożytnych klasyków na wyszczególnienie zasługują dwaj najwybitniejsi szermierze: Karol Perrault, znany dotąd jako autor *Contes des fées*, i bardziej jeszcze znany autor *Pluralité des mondes*, Fontenelle. Do zaognienia walki przyczyniły się kwestye osobiste. Fontenelle był siostrzeńcem Corneilla, zawziętego, jak wiadomo, wroga Racina, Boileau zaś był blizkim przyjacielem tego ostatniego. Uformowały się dwa obozy.

Słynna owa *Querelle des Anciens et des Modernes* zaczęła się na posiedzeniu Akademii d. 27 stycznia 1687 r., na którym Perrault odczytał poemat zatytułowany: *Le Siècle de Louis le grand*,

w którym śmiało dowodził tezy, iż wiek Ludwika XIV we wzglądzie literatury i sztuki stoi wyżej, lub przynajmniej wyrównywa wiekowi Augusta, że więc bałwochwalcza cześć dla wzorów starożytnych nie ma sensu. Boileau, rozgniewany nie dosłuchał poematu i opuszczając posiedzenie zawołał, że podobne poglądy hańbę przynoszą Akademii. Posypały się z obu stron, zwyczajem ówczesnym, epigramy. Sprawę podniósł przytem, w sposób nierównie głębszy, Fontenelle w swej *Digression sur les anciens et modernes*. Z murów Akademii sprawa przeniesioną została na szerszą arenę. Fontenelle pisał: „...Nic tak bardzo nie powstrzymuje postępu, nic bardziej nie ogranicza umysłów, jak admiracya dla starożytnych... Arystoteles nie zrobił nikogo prawdziwym filozofem, natomiast powagą swą pognębił wielu, którzy mieli wszelkie zadatki po temu, ażeby stać się dobrymi również filozofami...“ Ze strony opozycyi podniesiono kwestyę postępu wogóle i w tem leży znaczenie i doniosłość tej polemiki. Fontenelle jednak postawił ją przeważnie na gruncie naukowych zdobyczy, gdzie postęp jest widoczniejszy, najmniej podlegający zaprzeczeniu i, że tak powiemy, nieosobisty -- każdy następny uczony dorzuca swą cząstkę — podczas gdy w zakresie sztuki ewolucya odbywa się w inny nieco sposób. Miarą geniuszu w tej dziedzinie jest to, co on ma w sobie osobistego, jedyne i niemożliwego do naśladowania. Każdy następny umysł twórczy nie wchłania

tu całkowicie tego, co wytworzyli jego poprzednicy — lecz dać nam musi coś odrębnego i własnego — lubo i tu oczywiście odbywa się właściwa dzieżinie sztuki ewolucya.

Najwybitniejszą jednak rozprawą w tej polemicznej batalii jest Perraulta *Parallèle des Anciens et des Modernes*. Autor przedstawia się nam w niej jako umysł wolny od wszelkich przesądów i dogmatów, który rozszerzył istotnie zakres krytyki, wprowadzając do niej kilka nowych zupełnie pierwiastków. Wprowadził on mianowicie krytykę literacką na drogi estetyki ogólnej, posługując się ustawicznie w swej „Paraleli“ bystremi często nader spostrzeżeniami i uwagami, czerpanemi z innych sztuk pięknych i z samej wreszcie nauki. Na sędziów przytem w tym sporze powołał szeroką publiczność, przez co wyprowadził literaturę z ciasnego zamknięcia uczonych gabinetów i akademickich posiedzeń. Powołaną oczywiście została przedewszystkiem publika salonów, nie ulicy. Posługując się szeroko porównaniami, Perrault zaciera granice między poszczególnymi działami sztuki i zapomina o tem, że każdy rodzaj twórczości artystycznej ma właściwe sobie piękno, odrębną niejako estetykę, w pewnej tylko mierze ulegającą ogólnym zasadom estetycznym. Zagalopowawszy się przytem w ferworze polemicznym, autor odmawia wszelkiego znaczenia formie artystycznej i dochodzi do tego, iż twierdzi, że lepiej sądzić można o danym autorze w tłómaczeniu, niż w te-

kscie oryginalnym. Pomieszawszy przytem wszystkie rodzaje sztuk, zmieszał również ze sobą wszystkie rodzaje twórczości literackiej, nie robiąc żadnej różnicy między odą, tragedją, bajką, kazaniem lub madrygałem. Perrault nie troszczy się też o warunki czasu i otoczenia, równie jak i osobistość artysty. Nader również ryzykownem jest powoływanie publiki salonów, specjalnie zaś pań, na kompetentnych sędziów dzieł sztuki w ostatniej instancyi. Objaśnia się to reakcją przeciwko pedantyzmowi uczonych krytyków, nie może być jednak podnoszone do znaczenia zasady.

Bądźcobądź krytyka Perraulta wprowadzała nowy element, ideę postępu i Boileau musiał się z tem liczyć. Że się liczył istotnie, widzimy z dwu jego odpowiedzi: *Reflexions critiques...* i *Lettre à Mr. Perrault*, w których schodził ze stanowiska bezwzględnej admiracyi dla autorów starożytnych i robił pewne znaczące ustępstwa duchowi wieku, czy też polemizującej opozycyi. Bardzo racjonalnie występował przeciwko bezwzględnemu również pojęciu postępu, według którego gnienie owocu byłoby jego dalszym postępem... Rozróżniał co w dziełach sztuki jest trwałego, co zaś przemijającego, dla czego jedne dzieła trwają długo, drugie zaś szybko zostają zapominane; nareszcie przyznawał, że czasy nowożytne wyprzedziły starożytność w tragedyi i romansie i że posiadają nieznane dawniej „rodzaje“ twórczości literackiej.

O słusznym tych i ścisłych wywodach Boileau, który wypowiedział ostatnie słowo w toczącej się polemice i pod jej wpływem zmodyfikował niektóre swe poglądy — zapomniano jednak, równie jak zapomniał o nich nadchodzący wiek XVIII. Dla potomności Boileau pozostał tylko zakamieniałym wielbicielem klasycyzmu i autorem *l'Art poétique*. Takim też przeszedł do historii.

Niezależnie od owych zmiennych fal czasu, grzebiących nieraz na długo istotne zdobycze, a konserwujących okrzepłe zabytki, zaznaczyć możemy, że już krytyka francuska końca XVII wieku przyszła do przeświadczenia, że reguły i prawa estetyczne nie mogą być niewzruszone, że ulegają one pewnym zmianom, pewnemu ruchowi, który jest ruchem postępowym; że wzory klasyków nie są jedynymi wzorami twórczości artystycznej i że pojęcie piękna jest względne — idea, która tak bujnie rozkwitła dopiero w naszych czasach, głuszając nawet zdrowe ziarna „dogmatycznych“ poglądów krytyki estetycznej.

Wiek XVIII, tak rewolucyjny w zakresie poglądów religijnych, społecznych i politycznych, był nader konserwatywnym w dziedzinie literackiej i artystycznej.

Krytyka literacka, zacieśniona do literatów i pedantów w początkach Odrodzenia, udostępniona dla szerszego ogółu „ludzi uczciwych“ przez autora „Satyr“ i „Sztuki poetyckiej“, wprowadzona w świat z okazji sporu między starymi i młodymi

z wieku XVII, w początku następnego stulecia rozpowszechnia się jeszcze bardziej, przy pomocy rozwijającej się podówczas prasy peryodycznej. *Nouvelles de la République des Lettres* Baylego, *Journal des Savants*, *Memoires de Trevoux*, redagowane przez jezuitów, *Bibliothèque choisie* Leclera zajmują się wiele literaturą i krytyką literacką.

Znaczenie *Bayle*'go w ruchu umysłowym i szerszej krytyce wieku XVIII (1700—1750), jest niepoślednie. Torował on drogę późniejszym encyklopedystom, wywarł niemały wpływ na ruch wolnomyślny Anglii i przeciwwazył wpływy Pascala, Bossueta i Leibnitza. „Nowinki“ jego rozchodziły się po całym ówczesnym świecie cywilizowanym. Czytywał je Lessing i Fryderyk pruski i wogóle umysły niezależne i śmiałe w Europie. Propaganda ta ma niepospolite znaczenie dla późniejszego rozwoju krytyki religijnej, społecznej i politycznej — do krytyki atoli literackiej Bayle nie dodał nic nowego; okazywał nawet zupełną obojętność dla spraw literackich i estetycznych.

Lettres sur les occupations de l'Academie française Fenelona, równie jak jego „Dyalogi o elokwencji“ (1718), rozprawy o poetyce, retoryce, historii, nie zawierają nic nowego ani gruntownego, a nawet można je uważać za mocno spóźnione.

Natomiast wielkie znaczenie dla późniejszego rozwoju krytyki literackiej miały *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* księdza Dubos (1719). Voltaire i Montesquieu zaczerpnęli z tych

„Refleksyj“ wszystkie swe nowe poglądy w zakresie literatury. Dubos w formie dość ciężkiej i powikłanej wypowiedział pierwszy mnóstwo nowych zapatrywań. Zawierają się one w trzech tomach, z których pierwszy i trzeci traktują o sztuce dramatycznej i teatrze nowoczesnym i starożytnym, drugi o „fizycznych przyczynach postępu w sztukach i literaturze“, przyczem obszernie jest traktowane, na lat 30 przed autorem „Ducha praw“, o wpływie klimatu i warunków geograficznych. Autor tej rozprawy pierwszy starał się określić znaczenie „fizycznego otoczenia“ i „chwili“, jako czynników wpływających na zmianę „rodzajów“ artystycznej twórczości. Voltaire chwalił bardzo księdza Dubos w swym „Katalogu pisarzy wieku Ludwika XIV“.

Voltaire w początkach swej karyery zdradzał pewną skłonność do inowacyj literackich. Zasługuje szczególnie na uwagę jego *Essai sur la poésie épique*, zamieszczony jako wstęp do „Henriady“ (1727). Powstaje on tu przeciw spętaniu poezyi różnemi prawidłami, bezużytecznemi lub fałszywemi, które tylko krępują ludzi wielkich, a niewiele pomagają miernotom; oświadcza się więc przeciwko tyranii, wywieranej przez krytykę nad wolnym narodem twórców artystycznych. Występuje też przeciwko kultowi klasyków starożytnych, nasze bowiem pojęcia, zwyczaje, wynalazki (prochu, busoli, druku) uczyniły nas zupełnie różnymi od starożytnych. Trzeba niewątpliwie sprostać sta-

rożytnym, lecz nie naśladować ich ślepo. Były to zresztą myśli rzucone na wiatr, których następnie nie rozwinął, a nawet się ich wyparł. Wiadomo, iż Voltaire, powróciwszy z Anglii, pierwszy zaczął mówić we Francyi o Szekspirze, a nawet naśladować go poniekąd w swych dramatycznych utworach: *Zaïre*, *Semiramis*, *Mérope*, *Tancrède*; zresztą w swych „Listach filozoficznych“ stawiał Addisona wyżej nad Szekspira, w czem atoli był tylko wyrazicielem ówczesnej krytyki angielskiej.

Wolter radził nadto wzorować się nietylko na Homerze i Wirgiliuszu lecz także na Miltonie, Tassie itd ; wogóle zresztą opozycja jego przeciwko klasycyzmowi nie szła daleko ni głęboko, aż nareszcie w swym „Komentarzu do Corneilla“ (1764) występuje jako bezwzględny zwolennik klasycyzmu w duchu Boileau. W miarę tego jak umysł Voltaira stawał się coraz śmielszym, smak jego estetyczny robił się coraz powolniejszym dla „jarzma“ krytyki klasycznej. Voltaire „Listów Angielskich“ w których duch wieku XVIII-go przygotowany „Dykeyonarzem“ Bayle'go i „Listami Perskimi“ Monteskiusza, poczuł się w całej swej sile — jest już uległym zupełnie klasycznej tyranii. Voltaire, który tak wielkie ma znaczenie dla swego stulecia, nie wniósł nic nowego do krytyki literackiej. Zaczawszy od hołdowania niektórym inowacyom, przyczynił się następnie swą powagą do podtrzymania klasycyzmu w całej jego sile.

Zdawałoby się, że Diderot podejmuje dzieło rewolucyi literackiej, zaniechane przez Voltaira. Diderot jest istotnie praojcem społecznego naturalizmu w literaturze przez to, że bardziej może niż Rousseau przyczynił się, za pośrednictwem głównie „Encyklopedyi“, do upowszechnienia kultu natury, który był religią i atmosferą duchową XVIII wieku, oraz właściwego naturalizmu, wychodzącego z zasady, że „*naturalia non sunt turpia*“ i lubującego się w tych naturaliach. Próbkę swych literackich upodobań zostawił nam Diderot w *Fils naturel*, *Père de famille*... Starał się on również wprowadzić do literatury pierwiastek użyteczności społecznej, którą zresztą naturalizm zajmował się zawsze tylko pośrednio i ubocznie. Przy tej okazji Diderot, który był dość zwykłym mieszcuchem w swych aspiracjach społecznych, przywracał znowu powagę krytycznym regułom literackim i wogóle w swym naturalizmie literackim nie zaszedł o wiele dalej niż Boileau, który także był w części „naturalistą“. Naturalistyczna ta reakcja przeciwko klasycyzmowi nie wywarła na razie wielkiego wpływu i klasycyzm zapanował znów prawie, że bez podziału, pod koniec XVIII wieku.

Klasycyzm u schyłku wolnomyślnego i rewolucyjnego stulecia odzyskuje jakby drugą młodość w retorycznych opisach Delilla, a nawet dzieciństwo w natchnionych poezjach Andrzeja Chénier, które stanąć mogą obok Ronsarda i cechują się uwielbieniem dla Greków starożytnych, jakie spo-

tykamy w samych początkach Odrodzenia. W malarstwie, po naturalistyczno-upudrowanych obrazkach Fragonarda i Greusa, zjawia się szkoła Davida, nąwskróś klasyczna, wyrażać mająca „wielki smak“ artystyczny, zajmujący miejsce upodobania w różnych *Cruche cassée*. Wątpliwości zdaje się nieulegać, że koturny grecko - rzymskie odpowiadały jakoś lepiej epoce rewolucyjnej, niż naturalizm.

Najzupełniejszym wyrazicielem klasycznego nastroju końca XVIII w. w krytyce literackiej jest nie Marmontel, którego *Poetyka* jest już nieco romantyczną, lecz Laharpe. Pedantycznie klasyczny, zasługuje tu na zaznaczenie jako autor *Cours de littérature*, pierwszej historyi literatury, dającej nam bardzo jeszcze niedokładny, dość jednak wypełniony obraz literackiego rozwoju... od czasów Homera do dni naszych, jak powiada autor w przedmowie, w której zaleca swą „rozumowaną historyę“.

VI.

Na progu literatury i krytyki nowoczesnej spotykamy się z Janem Jakubem Rousseau. Nie był on właściwie krytykiem, aczkolwiek uwagi krytyczne licznie rozrzucone są w jego utworach, miejsce jego jednak w rozwoju krytyki jest wybitne już choćby dlatego, iż dzieła jego zyskały po-

wodzenie nietylko pomimo sprzecznych reguł krytycznych, lecz wbrew im. Zmusił on krytykę po raz pierwszy do zwątpienia w nieomylność i bezwzględność jej prawideł.

Autor *Wyznań*, *Nowej Heloizy* i *Emila* utorował w ten sposób drogę pojęciu względności w rzeczach literackich, co już podejmował Perrault, czemu jednak Voltaire nie pozwolił się rozwinąć. Zmienia się przytem przedmiot literatury. Od lat dwustu, nie wyjmując Voltaira, stara się ona być wyrazem idei ogólnych lub raczej średnich, przeciętnych, z *Rousseau* staje się odbiciem wyobrażeń szczegółowych, że tak powiemy, prywatnych. Autorskie *ja* staje się osią twórczości literackiej i przede wszystkim o tyle, o ile wyraża coś odrębnego, różnego od innych, jedyne go w swoim rodzaju. Porównywano nieraz *Confessions* z *Essais* Montaigna, *Rousseau* jednak nie szuka w sobie człowieka, lecz z zamiłowaniem rozstrząsa przed oczami czytelnika to, czem się różni od innych ludzi. Zatrzymuje się więc nad odrębnościami, gdy przedtem pisarz starał się naturę swą przykrawać do powszechności (*reduire sa nature à l'universel*). Z tego egotyzmu *Rousseau* wypłynął cały romantyzm, którego cechą charakterystyczną była egzaltacja uczuć osobistych i hipertrofia własnego *ja*.

Te nowe pojęcia o zadaniu literatury nie mogły nie oddziaływać na krytykę, odnawiając ją w właściwy sposób. Nie ma odtąd nic bezwzględnego, absolutnego, żadnych idealnych modeli

lub typów rodzajowych; niema przepisów, reguł, prawideł, każdy idzie swoją drogą, usiłuje przede-wszystkiem być sobą, jest sam dla siebie modłą i wzorem; naturalność mianowicie wymaga, ażeby się okazywać takim, jakim się jest w istocie... Taką była nowa zasada; lubo romantyzm nie zawsze pozostał wiernym zasadzie szczerości, prawdy i naturalności, lecz szybko przywdział odpowiednie maski, które sobie powynajdywał, które naśladował...

Wraz z zapanowaniem owego egotyzmu upada i cześć bałwochwalcza oddawana rozumowi. Na obalonym ołtarzu stawia się uczucie; jednostka jak nigdy dotąd, w czasach renesansu, postawiona jest za miarę wszystkiego, pospolity rozsądek ustępuje miejsca własnemu upodobaniu, absolut zostaje zastąpiony przez pojęcie względności i indywidualności wszystkiego co istnieje.

Nim jednak wyciągnięto wszystkie konsekwencye z tych premis, epoka rewolucyjna żyła dalej klasycyzmem i wzorami grecko - rzymskimi. Malarstwo czerpie również natchnienie z dziejów rzymskich, obrazując *Serment des Horaces*, *Fils de Brutus*, a nawet moda robi się klasyczną, kobiety bowiem dyrektoryatu „rozbierają się na wzór Greczynek i Rzymianek“.

Krytyka sekunduje również tym upodobaniom. Marya Józef Chénier w swem *Tableau de la littérature française au XVIII siècle* jest kontynuatorem Voltaira i Laharpa, w książce wreszcie Nepomucena Lemerciera, wyszłej podówczas p. t.

Cours analytique de la littérature générale, znajdujemy kult reguł klasycznych doprowadzony do bałwochwalstwa.

Torują sobie już jednak drogę i inne wpływy, biorące początek z Rousseau. Występuje na scenę pani Staël i Chateaubriand. Krytyka nowa oddala się coraz bardziej od wzorów konserwatywnych i klasycznych.

Brunetière zaznacza, że zwrot ten dokonany został przez dwoje arystokratów: baronową de Staël i wicehrabiego de Chateaubrianda, co nie jest obojętnem dla charakterystyki tej reformy. Między reformatorami były podobieństwa i różnice. Kiedy arystokraci, mówi tenże krytyk, są inteligentni, manifestują to we właściwy sposób: są bardziej swobodni, niezależni i mniej krępujący się tradycją; mniej zazwyczaj umieją, nie są kuci dość gruntownie w łacinie i greczyźnie i nie hołdują zbyt Arystotelesowi i Horacemu, których uważają potrosze za mieszczan z Rzymu i Aten. Voltaire, Marmontel, Laharpe także nie imponują im zbyt; mają przytem więcej pewności siebie. Jeżeli rewolucya prześladowała ich silnie, to ich to bardziej jeszcze utwierdziło w przekonaniu, że są innej rasy, niż owi zbuntowani mieszczenie, którzy widocznie bardzo ich się boją; arystokraci zawsze również starali się mieć własne zdanie we wszystkim i nie ulegać opinii — starali się też wyróżniać koniecznie od tłumu, pozować na oryginalność, paradoksalność i być impertynentami,

czego przykładem Józef de Maistre. Pani Staël, dzięki swej fortunie, Chateaubriand, dzięki nawet swemu ubóstwu, byli zupełnie niezależni w swych sądach, nie ulegali żadnym autorytetom. W tych warunkach kasztelanka z szwajcarskiego Coppet mogła się ogłosić uczenicą i gorącą wielbicielek Rosseau, a jednak nie być posądzaną o jakobinizm; taksamo gdyby ktoś innego pochodzenia napisał „Geniusz chrześcijaństwa“, wziętoby to za zwykłą „kapucynadę“....

Takie były podobieństwa tych dwojga wybitnych umysłów i talentów — a teraz różnice. Pani Staël miała umysł męzki zupełnie, Chateaubriand czułość czysto kobiecą. Oboje wyprowadzają literacki swój rodowód od „genewskiego obywatela“; atoli baronowa de S., jako rodaczka Rosseau i protestantka, żyła niejako w atmosferze XVIII wieku, podczas kiedy wicehrabia, bretończyk i katolik, wcześniej szukał w religii oparcia dla swojej myśli. Pani Staël miała więcej idei, Chateaubriand więcej wyobraźni.

W dziele swem: *La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* pisała pani Staël: „Zamierzyłam zbadać wpływ, jaki religia, zwyczaje i prawa wywierają na literaturę i jakim znowu jest wpływ literatury na religię, obyczaje i prawa“. Następnie mówi o przyczynach moralnych i politycznych, które zmieniają ducha literatury i stawia sobie pytanie, o ile zdolności ludzkie rozwinęły się stopniowo pod wpływem

arcydzieł literatury i sztuki od czasów Homera... „Staralam się, mówi dalej, zdać sprawę z powolnego, lecz ciągłego postępu umysłu ludzkiego w filozofii, z nagłych lecz urywanych powiedzeń sztuki. Przyglądając się różnicom charakterystycznym, jakie cechują utwory Włochów, Anglików, Niemców i Francuzów, zdaje się, iż dowiodłam, że instytucje polityczne i religijne miały największy udział w wytwarzaniu tych różnic“. Jak widzimy, jest to dalszy ciąg sprawy podjętej przez Boileau z jednej, a Perraulta i Fontenella z drugiej strony. Chodzi o ideę postępu, którą rozwinęli już Turgot i Condorcet w *„Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain“*, oraz Vico w swej historyzofii. Pani Staël ma jednak umysł rozleglejszy i swobodniejszy niż jej mistrze, nie jest przytem krępowana uprzedzeniami przeciwko chrześcijaństwu. W rozdziałach zatytułowanych: *„Invasion des peuples du Nord“*, *„L'Etablissement de la religion chrétienne“*. *„La Renaissance des Lettres“*, stara się ona widocznie odpowiedzieć Condorcetowi na jego zarzuty przeciwko chrześcijaństwu. Dla niej nie ma „przerwy“, ani tembardziej „uwsteczniczenia“ w postępie ludzkim ku „cywilizacyi powszechnej“ i nawet najście barbarzyńców przyczyniło się do rozszerzenia światła. Nadto, pani Staël, po nieudanych próbach Voltaira, pierwsza zapoznała dokładnie Francję z Szekspirem, wykazując co było w nim specyjalnie angielskiego, w czem

wyobrażał on swój czas i naród. W podobny sposób objaśniała Goethego.

Pani Staël wykazuje dalej, jak różnymi stosunkami uwarunkowany być musi sąd estetyczny. Umysł francuski przekroczył granice swego kraju i z tej wycieczki przywiózł wiele rzeczy: trochę mniej zaufania we własne siły, lecz i mniej zarozumiałości, sympatyczną ciekawość dla rzeczy obcych, oraz to przeświadczenie, że są różne gusta i smaki literacko-estetyczne: francuski, angielski, niemiecki... które trudno mierzyć regułami Arystotelesa lub Boileau. Dla pani Staël literatura nie jest jeszcze „wyrazem społeczeństwa“ (*expression de la société*). stara się ona już jednak określić jej zależność od religii, obyczajów i praw, w czym zresztą jest kontynuatorką Monteskiusza. Obyczaje, prawa, literatura, religia, według tego poglądu, są z sobą związane, oddziałują na siebie wzajemnie, oddzielić zupełnie ich nie można... Zapatrywania, które Taine następnie daleko pełniej rozwinał. Już jednak w literaturze, rozpatrywanej w jej stosunkach do instytucji społecznych, mamy do czynienia z rasą, temperamentem narodowym, religią, prawami, obyczajami. Krytyka musi odtąd wszystko to zważyć, nim wyda sąd ostateczny lub choćby dojdzie do jakichś uogólnień. Dziedzina absolutu w zakresie krytyki literackiej zwęża się, dziedzina względności powiększa, coraz trudniej „formułować“ i ferować wyroki krytyczne. Interes krytycznego sądu i ocen przenosi się w ten sposób do moty-

wów, (*considérants*) które czerpane są już nie z logiki lub retoryki, lecz gdzieś o wiele dalej.

W przerwie pomiędzy dziełem pani Staël o literaturze, a następniem o Niemczech, pojawił się *Le Génie du Christianisme* Chateaubrianda, zamierzając nieco pierwsze i wpływając na drugie.

Aczkolwiek dzieło nie jest bez błędów i na nasz smak dzisiejszy zbyt przeładowane retoryką, jednakowoż, powiada Brunetière, jest to wielkie dzieło i zawsze otwierać będzie historię literatury XIX wieku. Rozdziały: „*Poétique du Christianisme*“, „*Beaux-Arts et Littérature*“ są ważnym momentem w rozwoju krytyki francuskiej. Chodziło ni mniej ni więcej jak o „reintegrację ideału chrześcijańskiego w swe prawa nad uczuciami i wyobraźnią“. Ideał literatury i sztuki od początków Odrodzenia był wyłącznie pogański, obcy. Wykazano, że jest on ciasnym, niedostatecznym i chłodnym, wskazanym przez rozum wyłącznie, podczas gdy uczucia i fantazja mają również swe prawa, a nadto, że trudno wykreślić z życia i historyi kilkanaście wieków cywilizacji chrześcijańskiej, na której bądźco bądź nowożytne społeczeństwa wyrosły. Tymczasem literatura klasyczna przez trzysta lat była w swej formie i treści pogańską. Samo znaczenie i doniosłość renesansu zostały teraz zakwestyonowane. I znowuż stanęła stara kwestya wzorów klasycznych i postępu, pytanie: czy cała nasza sztuka ma być rękawicą, rzuconą temu wszystkiemu, co wyrosło od upadku Rzymu? Na-

leży zauważyć, że Chateaubriand stawiał tę kwestię nader umiarkowanie. Sam był znawcą i wielbicielem literatury klasycznej, nie chodziło mu też o podstawienie (*substitution*) na miejsce ideału starożytnych ideału chrześcijańskiego, chciał tylko równouprawnić ten ostatni z pierwszym, wzbogacając przez to dziedzinę poezji i rozszerzając granice krytyki. Nadto, „restaurując katedry gotyckie“, jak o nim powiedziano, poezję chrześcijańską i wieki średnie, Chateaubriand wprowadzał również w swe prawa narodowe, przeszłość francuską, o której w dymie kadzideł dla Greków i Rzymian zapomniano. „Wieki średnie“, które dla filozofów XVIII wieku, równie jak i dla klasyków XVI i XVII-go, były jakimś obrazem zamglonym, a nawet jedynie czasami błędów i obskurantyzmu, stawały się odtąd integralną częścią narodowej przeszłości.

Chateaubriand również, idąc w ślady Bernardina de Saint-Pierre i Rousseau, dał nam opisy otaczającej przyrody, mieniące się i barwne, tełnał nowe życie w poezję współczesną; on również nauczył rozróżniać miejscowości i klimaty, wprowadzając do literatury „egzotyzm“. Może nadużył nawet kolorów i owego egzotyzmu... Otworzył w ten sposób dla krytyki nowe dziedziny, których istnienia nawet nie podejrzывała, zmusił do stworzenia teorii tych nowych piękności, do zrewidowania przestarzałych przepisów krytycznych. Chateaubriand sam nawet określił to nowe zadanie, mówiąc, że „na miejsce bezpłodnej krytyki błędów,

przyszłedl postawić płodną krytykę piękności". Błędów zapewne nie należy puszczać płazem, należy jednak otwierać oczy na nowe zalety twórczości.

Książka pani Staël, zatytułowana *l'Allemagne*, uległa widocznie wpływowi dzieła Chateaubrianda o „Chrześcianizmie“, jest jednak w porównaniu z niem dalszym krokiem naprzód w rozwoju krytyki. Wypowiada ona w niej wojnę ciasnemu dobremu smakowi Francuzów; mówi, że literaturze francuskiej grozi wyjałowienie i że zasilić się ona powinna u „źródeł wielkich piękności“, choćby sprzeciwiały się temu przesady światowego powierzchownego wykwintu. Kiedy Chateaubriand, polecając „Raj utracony“ i „Jerozolimę wyzwoloną“, twierdził, że znajdują się tam równe piękności, jak w „Eneidzie“ i „Iliadzie“, mówił jeszcze o pięknie, zgodnem z odwiecznym „dobrym smakiem klasycznym“. Pani Staël twierdziła, iż mogą być istotne piękności, których my jednak, zepsuci jednostronnemi upodobaniami, możemy na razie nie być zdolnymi zakosztować. Przeciwstawia ona smak germański łacińskiemu, a wprowadzając następnie rozróżnienie między literaturami europejskiego południa i północy, daje określenie *romantyzmu*, świeżo wprowadzonego w Niemczech, który ma oznaczać poezję, czerpiącą swe natchnienie w pieśniach średniowiecznych trubadurów, rycerstwie i chrześcijaństwie, podczas gdy literatura południowa żyje tradycjami greckimi i rzymskimi i jest „klasyczną“. Poezya klasyczna jest więc poezją sta-

rożytnych, romantyczna czasów chrześcijańskich. Naród francuski, mówi dalej autorka, najbardziej kulturny z narodów łacińskich, skłania się widocznie ku klasycyzmowi, naród angielski, najwybitniejszy z ludów germańskich, wielbi poezję romantyczną... Pani Staël nie oznajmia, po której stronie leżą jej upodobania, zaznacza tylko różnice gustów, wypływającą z przyczyn trwałych, nie przypadkowych. Krytyka nowoczesna, idąc tym śladem, przestaje oceniać utwory same w sobie, wypowiadać swe upodobania i sądy, lecz oceniać ma dzieła twórcze w stosunku do danej cywilizacji i warunków, które je wydały. Pomimo jednak swój krytyczny obiektywizm, pani Staël pracami swemi przyczyniła się do zapoznania się bliższego z literaturą narodów północnych, z „romantyzmem“, walcząc przeciwko klasycznej wyłączności.

Ewolucja krytyki dokonana została w kierunku tej względności i nowoczesnej romantyczności. Kampania, jaką prowadziło następnie pismo *Globe* w obronie romantyzmu, nie dorzuciła nic nowego do zasad wypowiedzianych powyżej, tem mniej jeszcze głośna przedmowa Wiktora Hugo do *Cromwella*, która nawet zaciemniła kwestyę, odrzucając określenie klasycyzmu i romantyzmu pani Staël, a wprowadzając na to miejsce klasyczne prawie wyobrażenie o pięknie i brzydocie, bez uwzględnienia różnicy otoczenia, ras, temperamentów... Nie można też twierdzić, ażeby krytyka stała się z kolei romantyczną. Romantyzm

we Francyi był wybuchem liryzmu, dyletantyzmu, indywidualizmu i subiektywizmu, krytyka zaś kontynuowała dalej dzieło, podjęte za śladem Rousseau, przez panią Staël i Chateaubrianda. Stało na tem, że nie ma nic absolutnego w krytyce, panującą zaś w literaturze względność treści i formy należy objaśniać stosunkami literatury do otoczenia, rasy, religii, praw, obyczajów, budowy społeczeństwa. Względność tę jednakowoż krytyka starała się ująć w jakieś normy, szukając po za ideałem klasycznym kryterium dla swoich sądów.

Kryterium to jednak trzeba było dopiero znaleźć — zadanie, które do dziś dnia nie zostało jeszcze dokonane — tymczasem zaś uwikłanie się w motywy krytyczne i przesłanki, zakwestyjonowanie wszelkiego absolutu i udzielanie przeważnego miejsca względności, groziło krytyce pewnemi niebezpieczeństwami. Chęć poznania wszystkiego i kosztowania najróżnorodniejszych, często wręcz przeciwnych, płodów artystycznej twórczości łatwo wyrodzić się mogła w rodzaj intelektualnego epikureizmu, który nosi nazwę dyletantyzmu i którym grzeszyła już nieco pani Staël. Sprowadziwszy krytykę do wrażeń osobistych i upodobań krytyka, jako do ostatniej miary, zapominamy łatwo o obiektywnych prawach w rozwoju artyzmu. Indywidualizm jest koniecznym elementem krytyki, nadmiar jego atoli jest dla niej zabójczym, wyradza się to w najgorszego rodzaju subiektywizm, upodobania krytyka stają się jego sądami, z konie-

czności stronnymi, niepodobna bowiem, mimo najbardziej sumiennego dyletantyzmu, kosztować jednakowo i rozumieć najsprzeczniesze objawy artystyczne. A jednak ten uniwersalizm staje się pokrywką sądów, rzekomo obiektywnych. Zadaniem zaś krytyki, cokolwiekby twierdzili panowie impresyoniści, pozostaje, mówi Brunetière: „sądzić” i „klasyfikować” utwory artystyczne, według jakiejś miary, możliwie najbardziej obiektywnej. Istnieje hierarchia umysłów, rzeczy i wartości...

Okolo roku 1825 niebezpieczeństwo dyletanckiego impresjonizmu nie było tak wielkie, tradycje bowiem klasyczne zbyt były jeszcze świeżymi i zakorzenionymi w krytyce literackiej. Zachodziła już jednak potrzeba obciążenia zbyt liberalnych i arystokratycznych poglądów pani de Staël i Chateaubrianda balastem mieszczańskiego zdrowego rozsądku, który gdzieindziej nazywa się poprostu chłopskim rozumem. Trzeba było znaleźć jakąś zasadę dla sądów krytycznych w kierunku wyznaczonym przez pisarzy powyższych. Zadanie to spełnić usiłowali: Cousin, Guizot i Villemain.

Dla pani Staël i Chateaubrianda dzieło sztuki jest, jeżeli jeszcze nie rezultatem (*resultante*) danych warunków, to już przykładem, objawem pewnego stanu umysłów. Idea ta została szerzej rozwinięta w lekcjach Wiktora Cousina, zatytułowanych *Introduction à l'histoire de la Philosophie*, w których starał się on połączyć poglądy pani Staël z zapamiętaniami Herdera i Schellinga. Wiele idei dziś

utartych wprowadzono wówczas do umysłowości francuskiej. Cousin mówił: „Tak, panowie, dajcie mi mapę danego kraju, jego kontury, klimat, wody, wiatry, całą geografję fizyczną; dajcie następnie jego produkcję naturalną, florę i faunę, a podejmuję się wam z góry powiedzieć, jakim będzie człowiek tego kraju, jaką rolę kraj ten odegra koniecznie w historii, jakie przechodzić będzie losy i reprezentować idee...” Taine nie powie następnie nic innego, wyłoży to tylko pełniej, wszechstronniej i zaznaczy piętnem swego wielkiego talentu. U Cousina było to zresztą tylko zwrotem retorycznym.

To co robił Cousin na polu filozoficznego eklektyzmu, starał się zrobić w sposób bardziej gruntowny Guizot dla historii politycznej i socyalnej w swej *L'Histoire de la Civilisation en France*. Starał się on rozważyć w niej razem, w jednej całości i oddziaływaniu wzajemnem: prawa, religię, naukę, literaturę i sztukę, kontynuując w sposób bardziej wszechstronny *Discours sur l'histoire universelle* Bossueta i *L'Esprit des lois* Montesquieugo.

Villemain, w głośnem swem *Tableau de la littérature française au XVIII siècle* starał się również przedstawić wpływy wzajemne: idei, obyczajów, stosunków społecznych, politycznych, literatury, sztuki. Można mu zrobić ten zarzut przede wszystkim, że obrał sobie zbyt łatwy przedmiot do sprawdzenia swej tezy: wiek XVIII, w którym literatura jest nawet mało bardzo literaturą samą

w sobie i dla siebie, lecz tylko narzędziem propagandy. W wieku XVII trudniejby już było wytłómaczyć ogólnym stanem współczesnym tak sprzeczne umysły i talenta jak La Fontaine, (*Contes*. 1669) i Pascal (*Pensées*. 1670). Villemain ma wielkie upodobanie w retoryce, przecenia wpływ angielski na literaturę i umysłowość francuską ubiegłego stulecia, przede wszystkim zaś jest wielbicielem angielskiego parlamentaryzmu, co stara się okazać gdzie tylko może.

Pomimo tych braków, „Obraz literatury XVIII wieku“ jest dziełem znaczącem w historyi krytyki. Autor zna dobrze ówczesną literaturę europejską, zszczególniej angielską, bo niemieckiej wyznaczono zbyt mało miejsca i umiejętnie przedstawia wpływ obu na Francję; wyróżniać również umie prądy owoczesne; prócz tego, po raz pierwszy historia literatury i krytyka posługuje się tu życiorysami pisarzy, dla ożywienia przedmiotu i lepszego oświetlenia utworów literackich. Biograficzna ta inowacja ma jednak u Villemaina charakter raczej anegdotyczny i dekoracyjny niż badawczy, jaki przybiera następnie w studyach krytycznych Sainte-Beuva. Dodać jeszcze należy, że historia literatury pod piórem Villemaina traktowana jest w sposób rzeczywiście historyczny i pragmatyczny, dzieła pisarzy rozpatrywane są we wzajemnym związku i kolejnem następstwie, historyk przytem stara się dać nam poznać ducha XVIII wieku.

Wymienić tu jeszcze możemy *Cours de Littérature dramatique* Saint-Marc Girardina, który jednak był tylko uczniem Villemaina, oraz *Histoire de la Littérature française* Desiré Nisarda. Nisard jest wybitnym pisarzem, umysłem oryginalnym, który jednak odskakuje zupełnie od współczesnego rozwoju krytyki literackiej.

Krytyka w czasach Villemaina zyskuje nowy polot, pewność siebie i powagę, autorowi jednak „Obrazu literatury“ zdarza się jeszcze często sądzić utwory literackie starą metodą na wzór Laharpa; reguły przecież krytyczne straciły już swój autorytet i sztywność klasyczną; miejsce ich zajął zmysł historyczny. Dzieła literatury oceniane są obecnie według ich znamienności, według tego, jakich i jak licznych stosunków są wyrazem.

V.

Nazwano, nie bez słuszności, wiek nasz wiekiem historyi i krytyki. Widzieliśmy, jakie postępy zrobiła krytyka literacka we Francyi w pracach pani Staël, Chateaubrianda, Cousina, Guizota i Villemaina. Dalszy swój rozwój w naszym stuleciu umiejętność ta zawdzięcza Sainte Beuve'owi.

Autor *Port Royal* i *Causeries du Lundi* po wielu latach swej pracy pisarskiej, (1824—1865) pozostawił około siedmdziesięciu tomów — tyleż lub nieco więcej jak Voltaire. Zmarł w 65 roku

życia, w pełni jeszcze sił umysłowych, nie mając czasu, jak pustelnik z Fernay, powtarzać się, mając go jednak dość, ażeby przeczyć sobie samemu, a przez to odświeżać się. Nie ma prawie zagadnień z zakresu historyi i literatury, którychby się nie dotknął badawczy umysł Sainte Beuva. Był on całe życie krytykiem i dziennikarzem. Zamieszany w swej sztuce, pracował wciąż niezmordowanie w studenckiej swej celi w *quartier latin*, nie pożądając innych godności i zaszczytów, ani nawet fortuny, za którą nie upędział się ten benedyktyn samotny, kuszony niejednokrotnie, jak św. Antoni na Tebaidzie, a nawet ulegający niekiedy pokusie.

Nim jednak przystąpimy do bardziej szczegółowej charakterystyki działalności krytycznej Ste-Beuva, parę słów o dwóch historykach, których poglądy i idee wywarły w szczególności wpływ na współczesnych, a także na samą krytykę literacką. Mamy na myśli Augustyna Thierry i Micheleta. Pierwszy, w swych *Lettres sur l'Histoire de France* (1820), szczególnie zaś w *Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands* (1826), idąc dalej od swych poprzedników, którzy opierali się tylko na wzajemnych stosunkach i oddziaływaniach różnych dziedzin życia ludzkiego i społecznego, starał się oprzeć naukę historyi na wywodach etnograficznych, jeżeli nie antropologicznych i pojęcia o trwałości, niezmienności rasy uczynić osią historycznego rozwoju. Niewątpliwie Thierry

przecenił wpływ tego czynnika, mimo to jednak wprowadzenie go do umiejętności miało niemałe znaczenie nie tylko dla historii, lecz i dla krytyki. Michelet znowu w pomnikowej swej *Histoire de France* zwrócił uwagę na wielką doniosłość warunków geograficznych, geologicznych i wogóle fizycznych dla badań historycznych. Starał się on wykazać w jaki sposób Descartes lub Richelieu są nie tylko wybitnymi reprezentantami ludzi współczesnych, lecz nawet produktami gleby rodzinnej... Jeżeli do wpływów powyższych dodamy ciekawe poszukiwania Fauriela nad przyczynowością, niemiecki krytycyzm, głoszący o względności poznania, a wreszcie fizyologiczne badania Bichata, otrzymamy atmosferę umysłową, w której wyrabiali i rozwijały się krytyczne poglądy Sainte-Beuva.

Przypatrzmy się jednak portretowi, jaki sam nakreślił: „Jestem — pisał on w swych *Portraits littéraires* — umysłem nader skłonnym do wszelkich metamorfoz. Zacząłem śmiało i prosto od najbardziej wysuniętego naprzód wieku XVIII, od Traciego, Daunou, Lamarcka i fizjologii: tu jest mój grunt rzeczywisty. Stąd wyszedłszy, przeszedłem następnie przez doktrynerską i psychologiczną szkołę *Globu*, robiąc jednak swe zastrzeżenia i nie zapisując się do niej całkowicie. Z kolei wszedłem do poetycznego romantyzmu i domu Wiktora Hugo i miałem taką minę, jakbym tam utonął. Przeszedłem następnie, lub raczej zawadziłem tylko, o saint-

simonizm, świat Lamenaigo jeszcze bardzo katolicki. W r. 1837 w Lozannie zapoznałem się bliżej z metodyzmem i kalwinizmem. We wszystkich tych przejściach nigdy nie pozbyłem się własnej woli i sądu, nigdy nie zaangażowałem mojej wiary, moich przekonań, tak jednak dobrze pojmowałem rzeczy i ludzi, że podawałem wielkie nadzieje ludziom szczerym, którzy mieli nadzieję mnie pozyskać. Moja ciekawość, pragnienie by wszystko widzieć z bliska, nadzwyczajna przyjemność w odnajdywaniu względnej prawdziwości wszystkiego, wciągnęły mnie w tego rodzaju doświadczenia, które były dla mnie tylko lekcją fizjologii moralnej!...“ Obraz ten odpowiada więcej może życzeniom Sainte-Beuva, niż prawdzie istotnej i przez to jest charakterystyczny. *Lettres à l'abbé Barbe*, ogłoszone dopiero po śmierci krytyka, okazują go nam u samego wstępu karyery literackiej, przejętym raczej ową nieokreśloną religijnością „Medytacji“ (Lamartina) oraz *Od i Ballad* (Wiktora Hugo) niż wiekiem XVIII „najbardziej zaawansowanym“. I to nie jest prawdą, że „nigdy nie zaangażował swej wiary“, był bowiem niewątpliwie w swoim czasie i szczerym katolikiem i prawym saint-simonistą.

Długoletnią krytyczną działalność Sainte-Beuva podzielić można na pięć epok. Pierwsza (1824 do 1830) jest czasem romantycznego ferworu i współpracownictwa w *Globe*. Odnosi się tu także roz-

prawa zatytułowana *Tableau de la poésie française au XVI siècle* (1828), w której przebija się już metoda krytyczna Sainte-Beuva, opierająca się na historyi. Historyczność tę widzimy i w pierwszych pracach krytyka o romantyzmie. Szuka on dlań historycznego uzasadnienia, wynajduje mu poprzedników.

Metoda biograficzna Sainte-Beuva prowadzi do badań bardzo szczegółowych i różnostronnych. Mamy tu więc naprzód *anatomie* pisarza, zbiór wiadomości dotyczących osobnika fizycznego. Jest li on wysokiego, czy małego wzrostu, dobrze zbudowany i silny jak Buffon, czy też cherlawy i słabowity jak Pope? w czem właściwości te odbijają się w utworach pisarza?

W „Kazaniach“ Bossueta odnajdujemy wyborną, anatomiczną, że tak powiemy, równowagę kaznodziei, w „Myślach“ zaś Pascala jakby stygmaty cierpień fizycznych, którym ulegał. Oschłość i pedantyczność Boileau znajduje wytłómaczenie w jego starokawalerskich zwyczajach i stronienu od kobiet. Chorobliwy stan Rousseau znalazł wyraźne odbicie w jego pismach... Oto cały szereg pytań, których ważności nawet nie podejrzrywano. Sainte-Beuve wprowadzał je do krytyki, z czego korzysta nie tylko nauka, lecz i złośliwość ludzka, lubiąca ciekawie odgrzebywać braki, szczególnie ludzi wielkich, gwoli wywyższeniu swej własnej małości.

Dalej jeszcze i bardziej nawet niedyskretnie zapuszcza swe sondy *fizjologia*. Dowiadujemy się o temperamencie autora, o jego higienie, sposobie życia i pracy. Jeżeli określiliśmy już ów temperament, nasuwa się dalsze pytanie: skąd on bierze swój początek. Montaigne jest Gaskończykiem, Corneille Normanem — jeżeli chcemy poznać ich bliżej, musimy pójść do ich rodzinnego kraju, okolicy, wsi lub miasta, znać właściwości rasy, do której nasz osobnik należy. Przedtem jednak potrzebne nam są wiadomości o jego rodzinie, o jego wstępnych i izstępnych. „Pani de Sévigné, pisze Sainte-Beuve, rozdzieliła się w swych dziełach: syn odziedziczył lekkość, polot i gracyę swej matki — córka, pani de Grignan, chłodną nieco jej inteligencyę. Matka miała to wszystko razem“. Widzimy jak daleko prowadzą nas te poszukiwania. Nareszcie względy *psychologiczne* i *socyalne*. Rochefoucauld np., autor „Maksym“, był wielkim panem, któremu nic nie brakowało; Pascal urodził się wśród zamożnego mieszczaństwa i pędził życie medytacyjne bez trosk materyalnych przynajmniej; La Bruyère, autor „Charakterów“, zajmował podrzędne stanowisko społeczne i doznał wielu upokorzeń... Metoda ta nie zna szczegółów błahych i niezasługujących na uwagę. „Powiedz mi co lubisz, a powiem ci kim jesteś“, powiada przysłowie, nie jest więc dla nas obojętnem żadne z upodobań pisarza, którym się zajmujemy; co jadł i pił, w co grał, gdzie podróżował, z kim żył, jak kochał?

Jak i kogo kochał mianowicie, szczegół to nader ważny wobec miejsca, jakie w dziejach wyobraźni zajmuje miłość... Widnokrag naszych poszukiwań rozszerza się do nieskończoności, rozszerzyła się też i krytyka w ślad za krytycznymi studiami Sainte-Beuva. Tej anatomicznej, fizyologicznej i moralnej krytyce poświęcił on, bez żadnej przerwy, dwanaście lat swej pracy pisarskiej, (1828 — 1840), robiąc badawcze wycieczki na wszystkie strony i we wszystkich kierunkach...

Poczuł jednak, że ten krytyczny dyletantyzm potrzebuje wreszcie jakiejś podstawy i jakiejś wytycznej, potrzebuje nakoniec konkludować, wyciągać wnioski. Ten grunt znaleźć miał zbadawszy drobiazgowo i dokładnie słynną siedzibę filozofów i jansenistów, klasztor Port-Royal (dziś przy bulwarze Port-Royal w Paryżu; na miejscu klasztoru szpital obecnie). Powstało w ten sposób kapitalne dzieło Sainte-Beuva *Port Royal*.

Z badań nad jansenizmem krytyk wniósł to przekonanie, że istnieją pewne rodzaje, a nawet rodziny, rody umysłów i że między temi rodzinami panuje pewne stopniowanie hierarchiczne. Od tej chwili rozpoczyna się czwarta epoka w działalności krytycznej Sainte-Beuva. Od owego czasu, będąc w posiadaniu wypróbowanej już metody, zaczyna w swych *Causeries du Lundi* kreślić „historię naturalną umysłów“. Dostrzega on, że między umysłami, podobnie jak między fizyonomiami, są podobieństwa i różnice, że głównym zadaniem

krytyki winno być ich wyszukiwanie i oznaczenie, a wreszcie zestawianie w oddzielnych monografiach, kreślonych na podobieństwo uczonych naturalistów. „Gawędy poniedziałkowe“ są właśnie zbiorem takich monografij, nad którymi pracuje Sainte-Beuve z kolei lat dwadzieścia. „Obserwacya moralna charakterów, pisał wówczas, zajmuje się jeszcze drobiazgami, rzeczami elementarnemi, opisywaniem indywiduów, lub co najwyżej, niektórych gatunków... Nadejdzie jednak dzień, który zdaje się dostrzegać wśród moich poszukiwań, dzień w którym nauka zostanie ukonstytuowaną, kiedy wielkie rodziny umysłów zostaną opisane i poznane. Wtedy, mając daną zasadniczą cechę charakterystyczną pewnego umysłu, wyprowadzimy z niej łatwo inne właściwości. Człowieka niewątpliwie trudno będzie zawsze tak dokładnie opisać i określić jak roślinę lub zwierzę, człowiek bowiem moralny jest bardziej złożonym i posiada to, co nazywają *wolnością* i co, w każdym razie, przypuszcza możliwość bardzo wielu kombinacyj. Bądźco bądź, wyobrażam sobie, iż nadejdzie czas, kiedy nauka moralisty oparta zostanie na szerokich umiejętnościach podstawach. Jest ona dziś na tym punkcie na jakim była botanika przed Jussieu i anatomia porównawcza przed Cuvierem, w fazie, że tak powiemy, anegdotycznej. Robimy tymczasem zwykłe monografie, gromadzimy szczegółowe obserwacye, przewiduję jednak wiązadła, stosunki zależności... nadejdzie wreszcie czas, kiedy będzie można

utworzyć wielkie podziały naturalne, odpowiadające rodzajom umysłów“.

Sainte-Beuve nie zawsze sam pozostał wierny tym wskazaniom, które zresztą uważał raczej za widoki na przyszłość, niż za reguły dziś obowiązujące. Szedł jednak w kierunku tych wskazań, odświeżył metodę krytyczną, dając jej za podstawę badania biograficzno-psychologiczne, wskazał wreszcie na nauki przyrodnicze, mianowicie zaś na *historję naturalną*, jako na wzór, na którym ma się kształtować naukowa krytyka literacka.

Postępując tą drogą, Sainte-Beuve nie spuszczał jednak z oka przedmiotu dociekań i sądów krytycznych. Pograżając się w „historji naturalnej umysłów“, nigdy się przecież nie chciał na to zgodzić, ażeby krytyka redukowała się tylko do wyrażenia sądów, czy gustów osobistych krytyka; zaznaczył to szczególnie w swych *Nouveaux Lundis*, z piątego okresu swej działalności. Był to ten sam temat, który następnie rczwijał z wielkim paradoksalnym talentem Juliusz Lamaitre. Zadaniem krytyki, według Sainte-Beuva, winno być wznoszenie się po nad nasze osobiste upodobania, tak jak zadaniem moralności jest podnosić nas po nad osobiste nasze popędy i interesy. Zadanie to łatwem nie jest bezwątpienia; nie wszyscy porządni ludzie są ludźmi cnotliwymi i nie wszyscy amatorowie literatury są krytykami.

Nigdy również nie przystawał na to Sainte-Beuve, ażeby krytyka pomijała zupełnie punkt widzenia czysto literacki i traktując np. o tragediach

Rasyne lub komedjach Moliera, uważała je za proste „dokumenty” obyczajów, umysłów i społeczeństwa wieku XVII-go; nie zapominał nigdy o tem, co dany utwór zawiera w sobie odrębnego, jedynego w swoim rodzaju, że jest on wyrazem piękna. Zbyt był artystą, ażeby tego nie uwzględniał.

„Kiedy się mówi i powtarza, pisał już z powodu „Historyi literatury angielskiej” Taina, że literatura jest wyrazem społeczeństwa, trzeba prztem zrobić wiele zastrzeżeń. Umysł ludzki, powiadacie, biegnie wraz z wydarzeniami jak rzeka? Odpowiem, *tak i nie*. Powiem jednak śmiało *nie* w tem znaczeniu, że umysł ludzki różni się tem od rzeki, iż nie składa się z kropli jednorodnych... W wieku XVII-ym był tylko jeden umysł zdolny stworzyć *La Princesse de Clères*, w razie bowiem przeciwnym, byłoby ich mnóstwo. Dane dzieło zdolna jest wydać tylko jedna dusza, będąca pewną formą umysłu... Przypuścić o jeden talent mniej, przypuścić, iż jeden wielki poeta zginął jeszcze w kołysce... a nie zdarzy się wówczas nikt inny, któryby go mógł w zupełności zastąpić; jest to niemożliwe. Każdego prawdziwego poety jest tylko po jednym egzemplarzu... Weźmy jeszcze inny przykład. „Paweł i Wirginia” nosi na sobie niewątpliwie ślady swej epoki, gdyby jednak dzieło to nie zostało wówczas napisane, możnaby było utrzymywać, posługując się różnymi argumentami, że utwór podobnie dziewiczy i niewinny, nie mógł

powstać w zepsutym wieku XVIII-tym. Jeden Bernardin de Saint-Pierre mógł go tylko napisać“.

Widzimy, gdzie mianowicie chciał się zatrzymać Sainte-Beuve, idąc śladem historyi naturalnej. Rubikon miał jednak przekroczyć kto inny, Hipolit Taine.

Emil Zola

jako krytyk naturalistyczny.

I.

„Od początku naszego stulecia okresy literackie podążają ze wzrastającym wciąż pośpiechem. Co lat dwadzieścia grunt społeczny i utwory, które na nim wyrastają, zmieniają się do takiego stopnia, że pożytecznem jest spieszyć się ze sporządzeniem bilansu minionego lub mijającego peryodu, ażeby lepiej określić peryod rozpoczynający się”.

Słowa te pisał Zola, nie wiele więcej nad dziesięć lat temu¹⁾, nie myśląc zresztą, że znajdą one tak szybkie zastosowanie do samego naturalizmu, który wówczas torował sobie dopiero drogę do szerszego uznania i z trudem wywalczał równouprawnienie, następnie zaś wszechwładztwo w dziedzinie literatury i krytyki, a wreszcie i życia spo-

1) Documents littéraires 1-e wyd. 1881 r.

łecznego. Zdawało się, iż rozpoczyna się długi okres niepodzielnego panowania powieści eksperymentalnej, że otwiera się epoka „naukowego” literackiego naturalizmu o perspektywie nieskończonej — i oto, minęło zaledwie owe lat 20, tak trafnie pochwycone przez Zolę, a tenże sam pisarz odżywa się w sposób następujący: „Powiadacie, że naturalizm się przeżył! To znaczy, że ruch poczęty przez Balzaca, Flauberta i Goncourtów, kontynuowany następnie przez Daudeta, mnie i innych, zbliża się ku końcowi? — Być może... Przedstawiamy bądź co bądź wspaniałą kartę w ewolucji idei XIX wieku, wypełniliśmy sobą część stulecia i nie obawiamy się sądu przyszłości! Dziwię się nawet, że nikt nam dotąd nie powiedział dość wyraźnie: Nadużyliście faktów pozytywnych, pozorowego realizmu, namacalnego dokumentu; współ z nauką i filozofią obiecaliście ludziom szczęście w prawdzie dotykanej, w anatomii, w negacji ideału — i oszukaliście ich!...“¹⁾

I w istocie, czasy szybko się zmieniają. Niedawno jeszcze naturalizm był najnowszą z nowinek, a oto dziś leżą już przed nami pożółkłe karty krytycznych dzieł Zoli, napisane w obronie naturalizmu, rozwijające jego zasady, program cały, odpierające napaści, wypowiadające nadzieję na przyszłość... I dziś są to już tylko pożółkłe kartki,

¹⁾ Jules Huret „Enquête sur l'Evolution littéraire”. Paris 1891 r. Str. 170.

do których zajrzy chyba ciekawy szperacz, historyk lub archeolog! Dziwna jakaś melancholia zdaje się wiać z tych kart, tak pełnych życia, werwy, treści i tak niedawno jeszcze świeżych, młodych, nęcących nadzieją przyszłości...

I mało kto dziś nawet świadom jest tego faktu, że Emil Zola, znany powszechnie powieściopisarz, jest jednocześnie lub raczej był nader wybitnym i płodnym krytykiem tego literackiego kierunku we Francyi. Powieściopisarz zasłonił krytyka, a jednak krytyczne szkice i rozprawy Zoli tworzą siedem dość grubych tomów...

Złożyły się na to i inne przyczyny, że działalność krytyczna autora „*Debâcle*“ nie miała należytego rozgłosu i nie wywarła odpowiedniego wpływu. Przedewszystkiem, w czasie między rokiem 1875 i 1880, kiedy główne studia krytyczne Zoli zostały napisane, naturalizm dobijał się dopiero uznania i nie miał własnego organu w prasie, a nawet pisma, któreby chętnie drukowało rozprawy i polemiki głównego szermierza naturalizmu. Przytulku dla swojej krytyki musiał szukać Zola daleko, aż w petersburskim „*Wiestniku Jewropy*“... gdzie zresztą jego szkice i korespondencye mało były rozumiane i przez inne, radykalniejsze miesięczniki ówczesne, a nawet witane niechętnie.

Fakt ten smutnie świadczy o ówczesnym stanie dziennikarstwa francuskiego, taki jednak był w rzeczywistości stan prasy paryzkiej przed laty dziesięciu, piętnastu. Krytyczne te studia wyszły

następnie w wydaniach zbiorowych w języku francuskim, w Paryżu, wszystkie prawie w r. 1880 — 1881, nie miały jednak zbyt wielkiego rozgłosu, minęła już bowiem chwila, w których były one na czasie, pisane zazwyczaj na gorąco, pod wpływem wypadków bieżących, a nadto książka nie zawsze rozchodzi się tak szybko jak dzienniki.

Z siedmiu tomów prac krytycznych najwcześniej wyszedł zbiorek, pisany w latach 1866—1867, wydany zaś w tomie osobnym w roku 1870 p. t. „Mes Haines, causeries littéraires et artistiques”. Zawiera on studyum Zoli o Edmundzie Manecie i ówczesnem malarstwie. O dwu tomach: „Le Roman Expérimental” 1-sze wyd. 1880 r. i „Documents littéraires” 1-sze wyd. 1881 r. już wspomniałem. W roku 1882 wyszedł tom p. t. „Une Campagne (1880 — 1881), będący zbiorem artykułów drukowanych w „Figarze”, które nareszcie otworzyło gościnne łamy krytykowi. Dodać jednak należy, iż kampania ta jest o wiele słabszą od prowadzonych uprzednio w „Wiestniku Jewropy”.

Tom zatytułowany „Les romanciers naturalistics” (Paris 1881) mieści w sobie studia o Balzacu, Stendhalu, Gustawie Flaubercie, Alf. Daudacie i innych. Pisał również Zola o Goncourtach i wszystkich poczynających pisarzach szkoły naturalistycznej. Nie o samych jednak naturalistach pisał krytyk. W „Documents littéraires” znaleźć można szereg wybornych szkiców krytycznych o Chateaubriandzie, Wiktorze Hugo, Mussecie, Te-

ofilu Gautier, George Sandzie, Dumasie-synu i poetach współczesnych. Osobny tom poświęcony jest dramatopisarzom: *Nos auteurs dramatiques* (Paris, 1881); drugi zaś nosi tytuł „*Le naturalisme au théâtre* (Paris 1881), kwestya, do której Zola wracał niejednokrotnie i którą omawiał szczegółowo.

Gdyby Zola nie był tak głośnym powieściopisarzem, byłby niewątpliwie krytykiem bardzo cennym i czytany. Studya jego i szkice krytyczne nie są bynajmniej luźną wiązką utartych frazesów i znanych faktów, lecz przedewszystkiem szczerą spowiedzią z własnych wrażeń, przekonań i sądów. Krytyk nie powtarza nic na wiatr, ani za panią matką pacierz, lecz o każdym autorze i w każdej kwestyi ma własne zdania, głęboko zrozumiane i odczute. Patrzy oczywiście na rzeczy i ludzi w świetle własnych przekonań i poglądów, nie można jednak twierdzić, ażeby patrzył zbyt stronniczo. Lubo wraca wciąż do swych zasadniczych założeń, może jednak patrzeć dość szeroko i przeciwnym nawet kierunkom lub poglądom oddać sprawiedliwość. Rozbiory krytyczne Zoli, prowadzone są z niepospolitą analityczną ścisłością, lubo nie mają nic pedantycznego. Krytyk liczy się z właściwościami biograficznymi, warunkami i okolicznościami, wśród których rozwijała się działalność danego pióra; nader umiejętnie zaznacza różne fazy tej działalności, przypatruje się formie, językowi, sposobowi pisania — wszystko zresztą opowiada w sposób nader obrazowy, dosadny

i sobie tylko właściwy, kreśląc wybornie sylwetki i portrety rozbieranych autorów i okraszając to wszystko sosem szczerego jakiegoś, wyrozumiałego, rozumnego i powabnego gawędziarstwa, które skrzy się niekiedy humorem lub perłami głębokich i trafnych spostrzeżeń. Łańcuch literatury, jak i wszelkiej innej ewolucyi, nie urywa się nigdy zupełnie, póki nie wyschła całkiem i nie wyczerpała się kastska krynica poezyi, lecz każde następne ogniwo zachacza się o poprzednie, każda następująca epoka rozwija się z poprzedniej i na jej gruncie wyrasta. Aczkolwiek każdy peryod kolejny jest zazwyczaj reakcją i często bardzo jaskrawą reakcją przeciwko dobie ustępującej, nie powinno to jednak zakrywać przed nami istotnej treści tych przemian i ludzi zwodniczymi pozorami bojowych hasel i polemicznych zapędów. Każdy więc okres następny jest w pierwszej połowie powtórzeniem i dalszym ciągiem poprzedniego, w drugiej zaś dopiero reakcją i to zazwyczaj reakcją podnoszącą pewną stronę kwestyi, pewne kierunki i widoki, które już tkwiły w dobie poprzedzającej, zostały jednak zagłuszone nadmiernym i jednostronnym rozwojem stron innych. Fakt ten starał się Bourget sformułować jako prawo literackiego rozwoju w swych zarysach psychologii współczesnej i jest on niewątpliwie głównym wątkiem nici ewolucyjnej. W samej rzeczy, gdyby poszczególne okresy literackie nie były połączone ze sobą związkiem przyczynowym, nie były ogniwami jednego łańcu-

cha, lecz stały luzem obok siebie, wtedy samo pojęcie rozwoju, postępu byłoby czczem słowem. Przyczynowa ta zależność dalszych faz literackiej i artystycznej twórczości od poprzedzających idzie nawet tak daleko, że nowy kierunek literacki i dla tego co przynosi z sobą istotnie nowego szuka oparcia gdzieś w przyszłości, jeżeli nie w najbliższej to w dalszej. Pozatem dopiero leży sfera zupełnie oryginalna i twórcza, nowinne pola i lasy dziewicze, zdobywane dla kultury przez postępujący wciąż lub zmieniający się tylko duch ludzki.

„Pomiędzy szkołą, która umiera — powiedział doskonale Zola — i szkołą, która się rodzi niema nigdy nagłego zerwania nici ewolucyjnej lecz przeciwnie, przejścia stopniowe, (transitions) odcienia, często zaledwie pochwytne; to, co będzie jutro, zawarte jest jako w ziarnie w tem, co jest dzisiaj — przyszłość nie może zrywać całkowicie z przeszłością. Różne obrazy literackie trzymają się w ten sposób z sobą, jak ogniwa jednego łańcucha“¹⁾ Krytyk twierdzi następnie, że nowy okres literacki wyraża się dopiero wtedy wybitnie, gdy znajdzie człowieka, artystę, w którego dziełach może się ucieleśnić i uosobić.

Wypowiedział się też Zola wyraźnie i w tej kwestyi: czy szereg następujących po sobie okresów literackich jest postępem, czy tylko ewolucją? „Niema — powiada — absolutnie postępu w lite-

1) Docum. litt. Victor Hugo.

raturze, są tylko ewolucye“. ¹⁾ Jedna formuła literacka, pisze dalej krytyk, może być postępowem odnośnie do innej formuły, dzieła jednak twórcze nie postępują koniecznie. Dzieje się to wskutek przeważającej roli, jaką w sztuce odgrywa pierwiastek ludzki (*l'élément humain*) a moglibyśmy powiedzieć: indywidualny. Niewątpliwie, gdyby jedna tylko prawda stanowiła o wartości utworów, sztuka postępowałaby razem z nauką, dzieła byłyby tem doskonalsze, im byłyby prawdziwsze. Kiedy jednak bierzemy w rachubę indywidualność artysty, prawda staje się jednym tylko z czynników artystycznej formuły. Literatury przedstawiają się nam tedy jako długie fryzy, roztaczające się przed naszym okiem, jako defilada wielkich ludzi, z których każdy przynosi właściwe mu słowo: raz rozpala się umysł i zapanowuje wyobraźnia, to znowu budzi się duch logicznej ścisłości i cierpliwego badania rzeczywistości. Ewolucye te zależą od ewolucyj społecznych... Ostatecznie tedy, konkluduje Zola, obejmując szersze widnokreśli, że „każda formuła literacka jest dobrą i uprawnioną, że trzeba tylko by człowiek genialny przyjął ją za swoją; formuła jest tylko narzędziem, które podsuwa dane środowisko historyczne lub społeczne, piękno zaś jej zależy od tego, w jaki sposób człowiek opatrnościowy (*l'homme prédestiné*) zagra na tym instrumencie. Formułę narzuca nam czas, nic je-

1) Docum. litt.. 51.

dnak więcej...“¹⁾). Poglądy te wyznaczające tak wybitną rolę artystycznej indywidualności w dziedzinie twórczości, nie zupełnie zgadzają się z ogólnym duchem naturalizmu i pozytywistycznej nauki, na którą Zola wciąż się powołuje, potężna jednak doza zdrowego, indywidualnego rozsądku i potęga własnej twórczości ratowała Zolę od wpadania w tę jednostronność. „Jedynie tylko kadry twórczości zmieniają się, mówi on dalej, geniusz zdolny w nie zawsze włożyć równą dozę piękna. Zmieniają się tylko widoki, trud ludzi pozostaje jednak w gruncie ten sam. W ten sposób przyjąć można wielkie dzieła wszystkich czasów i kierunków, zarówno starożytne, jak i nowożytne, zarówno własne jak cudzoziemskie, wstawiając je w ramy odpowiednie i uważając za wyraz danej epoki i danego umysłu twórczego“.²⁾

Prawo tej ewolucyi, ciągnie dalej Zola, jest stałem. Dana epoka nie może skryształizować twórczości literackiej raz na zawsze. Pewna formuła literacka może panować całe wieki lub też zapanować na krótko, nigdy jednak na zawsze...

Poparcie tych twierdzeń znaleźć możemy i w historyi nowych literackich ewolucyj. Nie sięgając daleko, naturalizm był nie tylko reakcją przeciwko romantyzmowi, lecz i dalszym jego ciągiem. To wszystko, co romantyzm zdobył istotnie dla literackiej kultury, jak wzbogacenie języka, stylu,

1) Docum. litt. 52. 2) Ibid. 52.

udoskonalenie opisowości, pełnej barw i plastyki, wprowadzenie do poezji i powieści całej bogatej skali uczuć ludzkich — wszystko to weszło w skład naturalizmu. Starał on się tylko odrzucić romantyczną przesadę, pozę, sztuczność i „nienaturalność“, prowadził jednak dalej dzieło, rozpoczęte przez romantyków, przeorywając nietknięte lub ugorujące przedtem skiby ludzkich temperamentów i namiętności, badając pojmowanego przezeń w właściwy sposób, fizyologicznego człowieka.

Na tę łączność naturalizmu z romantyzmem wskazuje niejednokrotnie Zola. Naturalizm, powiada on, jest „konieczną reakcją przeciwko uczuciowej przesadzie romantyzmu“¹⁾. Twierdził też nieraz, że jest na poły romantykiem. „Obawiam się bardzo, mówi, że zbyt przesiąknęłam miksturą romantyczną, że urodziłam się zbyt wcześnie (w r. 1840, w Paryżu, mówiąc nawiasem). Jeżeli oburzam się nieraz przeciwko romantyzmowi, to dla tego, że go nie-nawidzę za fałszywe wychowanie literackie, które od niego otrzymałam. Siedzę w nim po uszy i wściekam się o to“²⁾ „Błaga“ więc młodych powieściopisarzy, żeby czynili reakcję przeciwko nim, „starym“ naturalistom³⁾, oczyszczając nowy kierunek ich od starych nawyków i naleciałości.

Wychodząc z starszych założeń, nie utrzymywał i Zola, ażeby naturalizm miał być ostatnim

1) *Le Roman expérimental. Du roman.* str. 253.

2) *Ibid.* 271.

3) *Ibid.* 270.

wyrazem artystycznej twórczości. Jaką będzie dalsza ewolucya naturalistyczna, zapytywał — nie wiem. Czy wyobraźnia nie weźmie znowu góry nad ścisłym badaniem? I odpowiadał: być może... I nie zapewniał również, jak długo panować będzie naturalizm, cieszył się jednak nadzieją, iż panować będzie długo, ponieważ opiera się na nauce, na życiu współczesnem, rozszerzać się więc razem będzie z tem nowoczesnem życiem... rozszerzając się jednak, może przestać być naturalizmem, dodamy, w jego ciaśniejszem i z konieczności ograniczonem znaczeniu.¹⁾

To co zdobył naturalizm w zakresie techniki pisarskiej i artystycznej, a mianowicie: prostota i wierność języka, zamilowanie ścisłości i prawdy w odtwarzaniu i charakterystyce człowieka i jego otoczenia, hołdowanie prawdzie naukowej, obiektywnej, wbrew metafizycznym lub czysto subiektywnym przywidzeniom — wszystko to pozostanie. Nowy kierunek pozbyć się może tylko naturalistycznej przesady w drobiazgowem spisywaniu inwentarzy i szczegółowych opisach, przypominających rejestry gospodarskie i protokoły sądowe; bardziej lotny, chwytając on będzie rysy tylko znamienne i charakterystyczne, typowe i zasadnicze — może nawet pomijać zupełnie okoliczności czasu i miejsca (tak zwane *contingences*) i mimo to nie rozminie się z prawdą, z rzeczywistością. W człowieku

1) Wiktor Hugo.

także nie będzie on widział jedynie anatomicznej i fizyologicznej maszyny, lecz także, a może przede wszystkim ducha, indywidualność psychiczną, jednostkę myślącą, a może nawet marzącą i ulegającą wizjom zmysłowo-nadzmysłowym — lecz i w tem pozostanie wiernym prawdzie i rzeczywistości. Symbolizm, czy neoidealizm nie zerwie również z nauką, której naturalizm czepiał się uporczywie i natrętnie; nie wróci on ani do starego romantyzmu, ani do starej metafizyki, lecz iść będzie ręką w rękę z nową również nauką, która pozbywa się coraz bardziej ciężkiego materialistycznego balastu, nie pomiata lotnem skrzydłem hipotez i promieniami ideału, pozostaje atoli badawczą i ścisłą. I mistycyzm, a raczej neo-mistycyzm, ku któremu miłośnie i tęskno zwraca się nowy literacki kierunek, nie jest również owym starym mistycyzmem, czerpiącym swe natchnienie w metafizycznych, subiektywnych spekulacjach lub teologicznych wierzeniach. Nie jest to także mistycyzm sięgający do głębi istnienia, w nieokreśloną dal przestrzeni, nie pomiatający jednak ni mikroskopem, ni teleskopem, lecz mający również na swe usługi lotniejszą od innych myśl, siłę przeczuć, wizyj, natchnień i woli. Jestto podobnie jak naturalizm — „mistycyzm naukowy“, korzystający ze wszystkich zdobyczy wiedzy, wdzierającej się coraz dalej w dziedzinę nieznaną, a nawet „niepoznawalną“, a oskrzydłony przytem myślą, marzeniem, natchnieniem...

Jeżeli tedy naturalizm wraz z jego trwałemi zdobyczami wejść ma i do nowej fazy literackiej, zbytecznem byłoby nim pomiatać i ignorować go zupełnie. Nowa literatura wyrośnie tylko na gruncie uprawianym przez naturalizm i dlatego grunt ten poznać bliżej należy. Nieocenioną i obfitą kopalnią w tym względzie są utwory krytyczne Zoli. Widzimy z nich, jak ten mistrz szkoły naturalistycznej i powieściopisarz przede wszystkim, znał dokładnie całą literaturę swej szkoły i jak żywo się nią interesował; jak nieobcemi mu były współczesne zagadnienia naukowe i społeczne i jak nadto dokładnie zdawał sobie sprawę z warunków i wymagań literackiej twórczości; jak dobrze rozumiał i odczuwał kwestye, należące do zakresu publicystyki, krytyki i estetyki i jak szeroki przytem nakreślił program dla naturalizmu, program, którego zrealizowanie weźmie na siebie w części nowy kierunek literacki, będący też reakcją przeciwko licznyim jednostronnościom w wykonaniu tego programu.

Studia krytyczne Zoli wolne są od obładowanej erudycyą, oschłej pedanteryi, niekrępowane są również żadną konwencyonalną krytyczną nutą, lecz kreślone z całą swobodą umysłu bystrego, wrażliwego, odcytanego i wypowiadającego się z całą niepodrabianą surowością, językiem jędrnym, dosadnym, obrazowym i ciętym. Powtarzają się w nich jednak wciąż pewne hasła i zasady mło-

dego wówczas naturalizmu, jedna i ta sama zwrotka, której nie chcielibyśmy nazwać piłą (*une scie*).

II.

Bujny i wszechstronny rozkwit krytyki literackiej we Francyi dokonał się dopiero w ostatnim lat dziesiątku. Brunetière, Lemaitre, Hennequin, Faguet, Bourget, Rod, de Vogüé, Guyau i tylu innych w tym dopiero czasie wystąpili na widownię. Przed laty też piętnastu pisał Zola: „W chwili obecnej nie mamy wcale krytyki literackiej we Francyi — od lat dwudziestu nie pojawił się żaden nowy krytyk“¹⁾.

A jednakowoż „rola krytyka w rozwoju literatury ma niepoślednią doniosłość. Każda generacya, każda grupa pisarzy, mówi Zola, potrzebuje swego krytyka, któryby ją rozumiał i dał zrozumieć. Szkoły literackie potrzebują szermierzy awangardy, trębaczy, którzyby nadejście ich ogłaszali szerokiemu ogółowi, którzyby nawoływali i pouczali publiczność. Krytyk powinien się urodzić razem z daną generacją pisarzy, wyjść z jej szeregów, mieć jej upodobania i gusta, jej zamięłowania i nienawiści. Jest to słowem żołnierz danej grupy, który posiada więcej pojęcia rzeczy, niż wyobraźni twórczej i dlatego bierze na siebie rolę

¹⁾ Documents littéraires. La critique contemporaine.

chorążego. Kiedy pewna generacya nie znajdzie swego krytyka, jest to wielkiem dla niej nieszczęściem. Walka jest wtedy dłuższą i zwycięztwo nie ma odpowiedniego blasku. Publiczność nie rozumie nowo występujących pisarzy, przyjmuje ich obojętnie, odsuwa się od nich, nie wie o nich po prostu, a nie ma nikogo, któryby ją objaśnił, wytłumaczył jej co należy i poddał krytyce pojęcia już przeżyte. Kiedy taki pośrednik nie zjawi się, między daną grupą pisarzy i publicznością panować może długotrwałe nieporozumienie i nieufność obustronna. Otóż, konkluduje Żola, obecna generacya pisarzy naturalistycznych niema dotąd, na nieszczęście, swego krytyka“ ¹⁾. Lukę tę zapelnąć się starał sam mistrz swemi pismami krytycznemi i zadanie to spełniał znakomicie, czuł się jednak nie w swojej roli i rozumiał, że ktoś inny powinien był krytyczną tę misję spełniać jako swoją specjalność.

Wykazując potrzebę krytyki dla torowania dróg nowej szkole, dla pouczenia publiczności, Żola nie przypuszcza jednak, żeby krytyk ów, którego powinna posiadać każda szkoła, zdać się mógł na coś dla samej szkoły, dla pisarzy tego kierunku, którego krytyk jest przedstawicielem. Sądzę jednak, że i im krytyk przydać się może. Jako spokrewniony blisko z pewną grupą talentów, a choćby i geniuszów twórczych, odczuje on dobrze wymagania i zasady danego kierunku, jako zaś wolny od

¹⁾ Documents littéraires. La critique contemporaine str. 336.

twórczej pracy artystycznej i *pojmującej* lepiej sztukę niż jego literaccy towarzysze, udzielać im może nader cennych wskazówek. Jestto wypadek, w którym krytyk, jak to życzył sobie Zola, należy całkowicie do pewnego kierunku, jest jego chorążym. I krytyk jednak z przeciwnego obozu, jeżeli nie jest zaślepiony pewnemi uprzedzeniami, kładącemi mu na oczy kataraktę, może także wypowiedzieć nie jedno zdanie, z którem liczyć się może dany pisarz i szkoła.

Pożytek takiej krytyki „korektorskiej” przyznawał Zola tylko dla młodej generacji pisarzy, którą krytyk ostrzegać może przed błędami szkół dawnych¹⁾, „starym” ona jednak na nic się nie zda. Krytyka w szerszem znaczeniu, pisał on, wyjść powinna z swej roli pedagogicznej i stać się badaniem anatomicznem pisarzy i ich dzieł²⁾. Krytyk unikać przytem ma sądzenia, lecz ograniczyć się do wytłomaczenia utworów i ich twórców, do skonstatowania pewnych objawów i komentowania ich. „Krytyka winna przedstawiać rzecz, nie zaś pouczać” (*La critique expose, elle n'enseigne pas*)³⁾ Winna ona zaznaczać różne zmiany i ewolucye w ruchu literackim, rejestrować fakty i objawy, wykazując w jakim kierunku idzie każda generacya pisarzy. Wielka i piękna rola krytyki objawić

1) Documents littéraires. Sainte Beuve.

2) Ibid. La critique contemporaine.

3) Ibid. 334.

się powinna w ogarnięciu i zrozumieniu całej swej epoki i dróg, jakimi ona kroczy.¹⁾

Widzieliśmy, że Zola narzekał na zupełny brak współczesnej krytyki literackiej we Francyi, a jednak wielki krytyk epoki romantycznej, Sainte-Beuve wiąże się bezpośrednio z krytykiem i estetykiem nowej szkoły — Tainem i wiąże się tak ściśle, że pierwszy z nich miał jeszcze sposobność wyrazić swe zdanie o zapatrywaniach i poglądach drugiego. (Sainte Beuve zmarł w r. 1870) Zola wykazuje jednak szczegółowo w wybornych swych szkicach „O Sainte-Beuve“ i „Krytyce współczesnej“, dlaczego obaj ci krytycy nie byli i być nie mogli krytykami i chorążymi współczesnej literatury naturalistycznej.

Sainte-Beuve w długiej swej karyerze krytycznej (1825—1870), był człowiekiem przejściowym — był on przejściem od krytyki „pedagogicznej“ do „naukowej“, jak powiada Zola. Wmieszany początkowo do grupy romantyków, kosztował następnie, jako prawdziwy eklektyk, wszystkich kierunków, żadnemu się nie oddając całkowicie. Uniwersalna ciekawość zaprowadziła go do ufundowania krytyki naukowej, w tem znaczeniu, że pierwszy on zaczął się doszukiwać pisarza w człowieku, a człowieka w jego otoczeniu, co następnie ujął Taine w ściśle, a nawet sztywne reguły. Sainte-Beuve dalekim był od tego. Był on przede wszystkim krytykiem literackim w ściślejszem znaczeniu

1) Doc. littér. La critique contemporaine 275.

tego terminu. Jeżeli literackie swe oceny przemieniał często w studia psychologiczne, biograficzne, a nawet anegdotyczne, to jednak miał przede wszystkim na względzie estetykę, wrażenie piękna i z tego stanowiska oceniał utwory literatury. Zająwszy wobec romantyzmu stanowisko niezależne, Sainte-Beuve szukał następnie punktu oparcia dla literackich swych upodobań w klasycyzmie francuskim, XVII i XVIII wieku, pisał zaś jeszcze dla salonów przede wszystkim i ludzi literacko wykształconych — z zaniepokojeniem więc, a nawet odrazą patrzył na nowy zwrot literacki, który w dziedzinę piękna, dobrego smaku i manier wykwintnych wprowadzał całą brutalność i nagość naukowych badań, poszukiwań i wiwisekcji, z literatury robił salę anatomiczną lub laboratorium fizyologiczne, jeżeli nie szpital. Sainte-Beuve nie pojmował, słowem, kierunku i ducha nowej szkoły naturalistycznej. Odrazu też zajął stanowisko wręcz nieprzyjazne wobec Balzaca; nie pojmował jego genialnego realizmu i z niesmakiem człowieka, wykształconego na wzorach klasycznych odsuwał się od zagmatwanych nieraz i jakby dzikim lasem zarosłych gąszczów tego życiowego realizmu. Nie przemawiał mu również do przekonania Stendhal z swą drobiazgową psychologiczną analizą; a obaj pisarze, których ruch naturalistyczny uznał natychmiast za swoich mistrzów, Flaubert i Goncourtowie budzili również niepokój w krytycznym arystarchu. Cały ten zwrot był dla niego obcym i niezrozumiałym.

Kiedy następnie Taine ujął estetykę nowej szkoły w reguły i prawidła. Sainte-Beuve, aczkolwiek do tej konstrukcyi weszły i jego zapatrywania, pospieszył zaprotestować przeciwko temu krytycznemu systematowi, widząc w nim zacieśnienie samego zakresu krytyki, skrepowanie swobody krytyka i cele jakieś naukowe, obce zupełnie krytyce literackiej. Sainte-Beuve nie lubił wogóle stanowczych konkluzyj, jako niezgodnych z chwiejnością odcieni, w których się lubował, a nawet samem życiem, którego cechą rozmaitość i zmienność. Sprzeciwiał się też naukowej tainowskiej syntezie, mówiąc, że może się ona opierać na niektórych tylko warunkach, jak rasa, dziedziczność i otoczenie, wyklucza zaś inne pierwiastki, niemniej istotne, choć niedające się tak łatwo ująć w ścisłe reguły, jak wpływy psychiczne, intelektualne, jak geniusz lub nawet przypadek. Krytyk zresztą protestował nietylko z powodu braku całkowitej ścisłości i pełności w systemie Taina, ile ze względu na tendencye „krytyki naukowej“, obce zupełnie literackim zapatrywaniom Sainte-Beuva. Sam był jednak niewątpliwie bliższym wymaganiom ścisłości wtedy, gdy radził zająć się przedewszystkiem rozklasyfikowaniem literackich talentów na pewne grupy, rodziny i gatunki, co wymagało długiej jeszcze pracy przygotowawczej i przedwstępnej, któraby z czasem dopiero posłużyć mogła za materyał do syntetycznych konstrukcyj. W tym

właśnie kierunku wytknął niektóre widoki Hennequin w swej „krytyce naukowej“.

Zola zgadza się wogóle z Sainte-Beuvem co do zarzutów, robionych przezeń Tainowi z punktu widzenia ścisłości i pełności, uważa jednak system autera „Filozofii sztuki“ za najlepszy bądź co bądź na dziś system krytyczny, ożywiony nowym duchem literatury naukowej i naturalistycznej. Twierdzi jednak, że zadaniem przyszłej krytyki winno być rozszerzenie, uzupełnienie i udoskonalenie metody Taina. Rozumiał atoli całą jej jednostronność. Wyobraźcie sobie, powiada, historię literatury francuskiej, napisaną przez Taina. Będzie to przede wszystkim budynek nader symetryczny, logiczny i konsekwentny, w którym wszystko będzie na swoim miejscu, wszystko zostanie wytłomaczone, wykazany związek ewolucyjny między kolejnymi ideami i formami sztuki — wszystko to jednak będzie tak harmonijne, proste i jasne dla tego, że ujęte zostanie w system sztywny, skryształizowany i w twarde formuły mechaniczne. Będzie to zapewne system z gruba ciosany, będzie jednak jakiś system, jakiś ład, jakaś hipoteza, podczas gdy Sainte-Beuve opiera wszystko na indywidualnym i względnym smaku literackim krytyka, na kaprysie, jeżeli nie na wzorach klasycznych...

Taine, który wbrew Sainte-Beurowi, podniósł znaczenie Stendhala i napisał wyczerpujące studium o Balzacu, porównywając go z Szekspirem, był jednym z inicjatorów i duchowych twórców

nowego literackiego odrodzenia. Młodzi pisarze pokładali w nim swe nadzieje i myśleli że będą zeń mieli naturalistycznego krytyka i chorążego swego obozu. Zola stwierdza jednak, że zawiedli się w tych nadziejach¹⁾. Liczne są tego powody, powiada krytyk, dwa jednak główne: Taine jest przede wszystkim erudytą literackim, który ma oko przymknięte i tylko umysł jego funkcjonuje. Niekoniecznie możnaby się zgodzić na takie określenie autora „Podróży do Włoch“, idźmy jednak śladem Zoli. „Właściwem jego otoczeniem, powiada, jest biblioteka. Robi on tam cuda, wertując całe góry ksiąg, robiąc foliały notat, wyciągając dzieła swe z dzieł cudzych. Jest to kompilator, będący klasyfikatorem genialnym. Nie wiem jednak, czy na ulicy dostrzega dorożki; życie wymyka mu się, rzeczywistość go nie obchodzi... Wycofał się więc z ruchu i zgiełku współczesnego i zamknął w wielotomowych studyach krytyka i filozofa. Zainteresować się pisarzem dzisiejszym byłoby dla niego zbyt trudnem; nie oddycha on już tem powietrzem, którem my oddychamy“. Gdyby zresztą i żył z nami, dodaje Zola, wątpię, czyby się zgodził na kompromitującą rolę chorążego. Trudno mu wogóle oświadczyć się stanowczo za czemś lub przeciw komuś. Zaczawszy jako rewolucjonista literatury i sztuki, doszedł następnie do równowagi

1) Documents littéraires. La critique contemporaine, Str. 338.

zupełnej: — został profesorem. Dla tego też, kończy Zola, naturalizm niema swego krytyka. Jest nim tylko sam Zola, powtarzamy.

III.

Wyniosłą postacią, która uosabia w sobie surowy i ścisły kierunek nauki nowoczesnej, jest dla Zoli znakomity fizyolog francuski, Klaudyusz Bernard. Bronzowy posąg tego uczonego męża, o szlachetnym profilu i wysokiem czole, zdobi front paryzkiego „Collège de France“. Zola przeciwstawia badacza tego Renanowi, którego uważa jeszcze za romantyka i Wiktorowi Hugo. „Pragnę, powiada, postawić wysoką i surową postać Klaudyusza Bernarda naprzeciw postaci Renana i Wiktora Hugo. Stać będzie nauka naprzeciw retoryki — naturalizm naprzeciw idealizmu“.¹⁾

Całą swą teorię „powieści eksperymentalnej“, wyłożoną w głównej swej pracy krytycznej²⁾, osnuł właśnie Zola na „Wstępie do nauki medycyny eksperymentalnej“³⁾ Klaudyusza Bernarda, rozszerzając do literatury, mianowicie zaś do powieści, metodę i poglądy uczonego fizyologa, znanego z swej metodycznej ścisłości i szerokiego filozoficznego umysłu.

¹⁾ Lettre à la jeunesse.

²⁾ Le Roman expérimental.

³⁾ Claude Bernard „L'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale“.

Klaudyusz Bernard jest dla Zoli wcieleniem nauki współczesnej, pogardzającej retoryką, nie robiącej żadnych ustępstw marzeniom i siłom nieznanym i zmierzającej w metodycznych swych i ścisłych poszukiwaniach do poznania wzajemnej zależności zjawisk, następnie zaś do kierowania niemi, według zadań i celów ludzkich. Idee i zasady tej nauki stać się winny podstawą i myślą przewodnią nowej literatury naturalistycznej, być dla niej wzorem i modłą.

Zola obrał sobie „Wstęp” Klaudyusza Bernarda za wzór nie tylko dla tego, że w nim wyłożone zostały podstawowe zasady naukowej metody, lecz nadto z powodu analogii, jaką przedstawiał stan medycyny za czasów znakomitego fizyologa — a czasy te nie są od nas zbyt odległymi — ze stanem literatury. Klaudyusz Bernard pracował całe życie nad tem, ażeby wyprowadzić naukę i sztukę lekarską ze stanu empiryzmu i zwykłego kunsztu i oprzeć ją na trwałych podstawach naukowych, mianowicie zaś na fizyologii. I mistrz naturalizmu zapalał podobną ambicyą. Zapragnął on zrobić dla literatury, specjalnie zaś dla powieści, dla sztuki pisarskiej to, co Klaudyusz Bernard zrobić usiłował dla sztuki lekarskiej, a raczej zastosować do literatury zasady i metodę wyłożoną przez wielkiego fizyologa.

Podobieństwa między obiema „sztukami” istnieją niewątpliwie, zasady zaś i metoda nauki współczesnej winny służyć za podstawę wszystkim

gałęziom nauki i umiajętności, trzeba tylko pamiętać o tem, że „comparaison n'est pas raison“.

Klaudyusz Bernard dowodził mianowicie, że ścisła metoda, oparta na zasadzie przyczynowości i znajdująca dziś całkowite zastosowanie w fizyce i chemii, winna również posłużyć za podstawę fizjologii i w ogóle nauk biologicznych. Zola pragnął metodę tę rozciągnąć jeszcze i do przejawów „życia uczuciowego (passionnelle) i umysłowego“, do „psychologii, antropologii i socjologii“.

Przyjrzyjmy się jednak bliżej zasadom wyłożonym w owej „Introdukcji“.

Klaudyusz Bernard określa przedewszystkiem szczegółowo granicę między obserwacją i doświadczeniem, eksperymentem, uważając ten ostatni za „wywołaną obserwację“ jedynie; następnie zaś dowodzi, że eksperymentacja możliwą jest i w środowisku biologicznem, organicznem, obdarzonem „stałymi własnościami fizyko-chemicznymi“. W podstawie zjawisk życiowych leży ścisły determinizm, podobnie jak i w zjawiskach fizyki i chemii. Niewątpliwie. Nie wchodząc w specjalną dyskusyę z uczonym fizjologiem możemy jednak zaznaczyć, że aczkolwiek prawo przyczynowości stosuje się i do świata organicznego, jak i wszędzie wogóle, to jednak działanie i oddziaływanie tak zwanej „siły życiowej“, równie jak i zjawisk psychicznych, nie zostało dotychczas ani dostatecznie poznane, ani ściśle określone. Francuskiemu fizjologowi chodzi jednak głównie o to, żeby zjawiska życiowe

wyłączyć z dziedziny kaprysu jakichś sił nieznanych i podciągnąć pod ogólne prawa natury, usiłując je rozszerzać coraz bardziej.

Podobnie jak uczony badacz z medycyny, tak Zola z literatury zapragnął wygnać wszelkie kapryśne i nieujęte siły, noszące nazwy: natchnienia, talentu, geniuszu, a wreszcie metafizyczne spekulacye i czysto subiektywne zapatrywania lub raczej przywidzenia, na to zaś miejsce wprowadzić ścisłą naukową metodę badania i poznania, liczenie się z faktami, ze zdobyczami nauki, nauki o człowieku, fizyologii przede wszystkim, bo ta wydawała się najbardziej dotąd naukową z nauk o człowieku, następnie ze zdobyczami historyi, socjologii i t. d.

Powieściopisarz, powiada on, w właściwym sobie zakresie jest również tylko obserwatorem. Przyglądać się winien przede wszystkim rzeczywistemu biegowi wypadków, następnie zaś, wyrobiwszy sobie na tej podstawie pewne poglądy na życie... eksperymentować, pamiętając o tem, że sztucznie ułożone w pewien sposób fakty życiowe, winny ulegć następnie doświadczalnej kontroli obserwacyi... W tem jednak właśnie leży szkopuł utworów wyobraźni. Fizyk lub chemik, a nawet biolog, robiąc jakiś eksperyment, ma możność sprawdzenia o ile ułożone w dany sposób doświadczenie zgadza się z zaobserwowanemi prawami zjawisk. Co innego jednak artysta, powieściopisarz. Zgoda na to, że powinien on liczyć się z obser-

waczą, z rzeczywistością, na niej budować swe utwory, gdzie jednak leży sprawdzian, że ułożony w pewien sposób wątek wydarzeń życiowych wytrzymałby próbę rzeczywistości? Takiego „doświadczenia“ zrobić nie jesteśmy w stanie. Zola powołuje się na typ barona Hulot w „Cousine Bette“ Balzaca, ażeby pokazać, w jaki sposób powieściopisarz może eksperymentować... Baron ów ulega w wysokim stopniu namiętności miłosnej, która to namiętność rujnuje nie tylko jego samego, lecz jego rodzinę, otoczenie i t. d. Widzimy tu, w jaki sposób powieściopisarz-eksperymentator wyosabia daną namiętność, uosabia ją w danym osobniku, podnosi do wyższej potęgi i bada następnie jakie spustoszenia namiętność ta poczyni w człowieku, w rodzinie, w społeczeństwie. Niewątpliwie, pisarz postępujący w ten sposób będzie realistą, będzie eksperymentatorem, tylko że ten eksperyment musi się obyć bez sankcyi doświadczenia.

Opierając się na tej metodzie eksperymentowania, broni się Zola przeciwko zarzutowi, że pisarze naturalistyczni są jedynie fotografami rzeczywistości. Bynajmniej! Eksperymentator opiera się na doświadczeniu, w sposób jednak do pewnego stopnia dowolny i sobie właściwy układa tkanę wydarzeń i typy swe na niej osnuwa. „Eksperyment, pisze Zola¹⁾, zawiera już w samem tem pojęciu ideę zmian, modyfikacyj, jakim eksperymen-

1) „Le Roman expérimental“ str. 10.

tator poddaje naturę, stawiając dane zjawiska w dowolne warunki. W tej właśnie „idei“ zmian leży dziedzina pisarskiej inwencji, a nawet genialności. Pierwiastków tych romans eksperymentalny bynajmniej nie wyklucza. „Winniśmy zmieniać naturę, z ram jej jednak nie wychodząc“. Najprostsze doświadczenie opiera się na pewnej idei, na pewnym poglądzie, zaczerpniętym oczywiście z obserwacji, twierdzi mistrz naturalizmu, zapominając o tem, że bywają także eksperymenty oparte na idei, niezaczerpniętej z doświadczenia, na idei czystej, że tak powiemy, a są to mianowicie wynalazki. Zola wraca niejednokrotnie do tego tematu, że metoda eksperymentalna nie krępuje bynajmniej powieściopisarza, że pozostawia ona szerokie jeszcze pole dla jego twórczej inwencji, pozwalając mu materiał zaobserwowany, czyli poczerpnięty z doświadczenia układać w odpowiednie formy i kształty, modyfikować go i zmieniać, zgodnie jednak „z prawdą“... Jeden i ten sam determinizm rządzić powinien kamieniem przy drodze i mózgiem ludzkim, oto myśl zasadnicza „Wstępu“ Kl. Bernarda, myśl pochwycona skwapliwie przez Zolę, stosowana przezeń do literatury i powtarzana niezmordowanie, aż do znużenia, z całym zapalem i zelotyzmem prozelity nowego kierunku. Objawy organiczne, specjalnie zaś zjawiska życia ludzkiego, różnią się od fizycznych i chemicznych tylko swą wielką złożonością. Nic więcej! W tej jednak komplikacji leży cała trudność i zawilość pytania. Powieść

eksperymentalna ma więcej jeszcze trudności do zwalczenia, objawy bowiem biologiczne komplikują się tu psychologicznymi. Oczywiście więc „powieść eksperymentalna“ nie tak rychło ukonstytuować się będzie mogła, jako gałąź nauki ścisłej... Trudność tę Zola zaznacza i ubolewa nad nią.

W oczekiwaniu tej naukowej przyszłości powieściopisarz już dziś, zdaniem Zoli, liczyć się winien z dziedzicznością, a także z wpływem otoczenia. Przyjmuje w tym względzie teorię Darwina, tylko że na miejsce otoczenia przyrodniczego trzeba postawić otoczenie społeczne, wpływające wraz z dziedzicznością na ukształtowanie się umysłów i charakterów. Zbadać należy wzajemne oddziaływanie na siebie jednostek i społeczeństwa. Człowiek jest produktem danej grupy osobników, które ulegają absolutnie prawom fizycznym i ekonomicznym, rządzącym zarówno ciałami martwymi jak i żyjącymi.

W rezultacie tego wszystkiego „powieść eksperymentalna jest wynikiem i potrzebą naukowej ewolucyi naszego stulecia; jest dalszym ciągiem i uzupełnieniem fizjologii, która znowu opiera się na fizyce i chemii; stawia na miejsce człowieka abstrakcyjnego, metafizycznego, istotę organiczną, ulegającą prawom fizycznym i wpływowi otoczenia; jest słowem, literaturą naszego wieku naukowego, jak literatura klasyczna i romantyczna była wyrazem wieku scholastyki i teologii.“ ¹⁾

¹⁾ Le Roman expérimental. Str. 22.

Zadaniem metody eksperymentalnej w fizjologii i medycynie — ciągnie dalej Zola swą analogię — jest zbadanie zjawisk w tym celu, ażeby je opanować, przewidywanie objawów, mających niechybnie nastąpić i kierowanie nimi na pożytek organizmu. Takim jest moralne zadanie medycyny eksperymentalnej: panować nad zjawiskami życiowymi i kierować nimi. Podobnie i w literaturze eksperymentalnej. Cel powieściopisarzy naturalistycznych jest takiż sam. I my, „moralisci-eksperymentatorzy“, chcemy opanować zjawiska intelektualne i osobnicze, ażeby można było nimi kierować. Staramy się np. zbadać, w jaki sposób zachowuje się dana namiętność wśród pewnego społecznego otoczenia. Z chwilą kiedy znać będziemy cały mechanizm tej namiętności, można będzie ją leczyć, ograniczyć do minimum lub uczynić nieszkodliwą. W tem właśnie leży wysoka moralność i użyteczność praktyczna nowej literatury, powiada Zola. Kiedy nauka poczyni większe postępy, pozostanie nam tylko oddziaływanie w sposób odpowiedni na jednostki i ich środowisko, ażeby dojść do lepszego stanu społecznego. W ten sposób literatura staje się pomocnicą nauk politycznych i ekonomicznych.

Postępując tą drogą, literatura może kreślić nieraz obrazy niezbyt pociągające i piękne. Kl. Bernard powiedział jednak, dodaje Zola: „Nie dojdziemy nigdy do płodnych istotnie uogólnień nad zjawiskami życiowymi, jeżeli sami nie będziemy

eksperymentowali, jeżeli „babrać” się nie będziemy w szpitalach, amfiteatrach, laboratoryach, w zgniłych lub drgających jeszcze życiem pierwiastkach bytu ludzkiego“. Ustęp ten objaśnia niejedną kartę w powieściach mistrza naturalizmu.

Lekarz schylony nad łóżem chorego szuka przede wszystkim głównej, pierwotnej przyczyny choroby. Podobnie powieściopisarz, powtarza zaraz Zola. I on szuka przede wszystkim zasadniczej, pierwszej przyczyny, która określa dany charakter i każe mu działać w pewnym kierunku, jak owa namiętność barona Hulota w „Cousine Bette“.

Zola odrzuca również zarzut fatalizmu, czyniony powieści naturalistycznej. Determinizm i fatalizm to dwa pojęcia zupełnie różne, fatalizm bowiem każe nam biernie i ślepo ulegać jakimś prawom wyższemu, podczas gdy determinizm — znajomość praw rządzących zjawiskami i ich przyczyn najbliższych — pozwala nam kierować zjawiskami życia ludzkiego i społecznego i panować nad nimi. Kl. Bernard powiedział: niema ani spirytualizmu, ani materjalizmu, ani ciał martwych lub żywych — są tylko zjawiska, przejawiające się z siłą nieprzepartą w pewnych warunkach naturalnych. Fatalizmem jest tylko niezmiennie następstwo przyczyny i skutku, nic więcej.

Mówiąc o moralizatorskiej działalności naturalistów, dodaje jednak Zola, że nie do nich należy wyciąganie ostatecznych konkluzji moralnych i spo-

leczych. Powieściopisarz naturalista przedstawia tylko życie, jakim jest, w jego związku przyczynowym, pozostawiając prawodawcom i działaczom praktycznym starania o odpowiednie pokierowanie tych objawów, zgodnie z zadaniami życia jednostkowego i społecznego...

Metoda eksperymentalna występuje u Klaudyusza Bernarda, interpretowanego przez Zolę, jako synteza metod dotychczasowych. Umysł ludzki, mówi fizyolog, w rozwoju swym dziejowym przeszedł trzy fazy: uczucia, rozumu i doświadczenia, co odpowiada trzem stadyom Comta: teologii, metafizyki i pozytywizmu. Metoda doświadczalna streszcza fazy poprzednie, opierając się, jak na trójnogu, na uczuciu, rozumie i eksperymencie. W poszukiwaniu prawdy, według wskazówek tej metody, uczuciu czy poczuciu należy się pierwsze słowo. Ono zapładnia ideę *a priori*, intuicyę; rozum rozwija następnie tę ideę i wyprowadza z niej dalsze wywody, doświadczenie wreszcie stwierdza i sprawdza ostatecznie cały ten metodyczny proceder.

Opierając się na tem wyjaśnieniu Zola wyznacza odpowiednią rolę osobistej inwencji pisarza w powieści eksperymentalnej. Ponieważ, powiada, uczucie jest punktem wyjścia metody doświadczalnej, następnie zaś interweniuje rozum, prowadząc do eksperymentu — *ergo* geniusz eksperymentatora dominuje nad wszystkim, on to i idea, którą z sobą przynosi, tworzy arcydzieła. Pewne specjalne poczucie, *quid proprium* twórcy, stanowi

właśnie oryginalność, wynalazczość i genialność, mówi Kl. Bernard. Idea jest ziarnem, metoda gruntem, która pozwala myśli twórczej wyrosnąć, rozwinąć się, dojrzeć i wydać owoce, dodaje tenże uczony, a Zola za nim powtarza, wyznaczając w ten sposób szerokie pole indywidualnej pracy pisarza.

Owo indywidualne „quid proprium“ jest tylko samodzielnem odtworzeniem realnego materiału, nie jest jednak wcale, według Zoli, uprawnieniem „ideału“, wyraz, którego mistrz naturalizmu nie lubi. Ideał to tylko obszar niepoznany jeszcze i zadaniem nauki jest zredukowanie go do *minimum*. Naukowo rzeczy biorąc, są tylko rzeczy ściśle określone i nieokreślone, niepewne, pożądanem zaś jest, ażeby i te ostatnie weszły jak najrychlej w dziedzinę nauki ścisłej. Nie potrzebujemy wyjaśniać szeroko, jak zacieśnionem jest to pojęcie ideału. Ideał w życiu ludzkim jest to coś co nie istnieje jeszcze, co istnieje dopiero w naszym pojęciu i uczuciu i co chcielibyśmy sprowadzić na ziemię, ucieleśnić, oblec w kształty realne. Każda wyższa czy dalsza faza rozwoju jest dla poprzedniej ideałem, celem, kresem bliższym lub dalszym, ku któremu natura zmierza bezwiednie, człowiek zaś, w zakresie swych pragnień i możliwości podąża świadomie. Wyrzucając ideał z życia ludzkiego wyrzucamy zeń cele, dążenia, przeczmy prawom rozwoju i redukujemy świat cały do tego tylko co jest, wykreślając nieogłędnie to co będzie...

Zola w czołobitnym swym holdzie przed nauką tego, co już istnieje, raczy zgadzać się zaledwie na to, że pożądanym jest tylko pewien „bądźcie idealny“ (*aiguillon de l'idéal*), którego wszakże bliżej nie określa. Natomiast wyznaczyć należy odpowiednie miejsce dla empiryzmu, który jest obserwacją i doświadczeniem pierwotnem, nie uległem jeszcze kontroli ścisłego, naukowego doświadczenia. Nim nauka zupełnie podbije rozległą jeszcze dziedzinę niepoznanego, musimy się posługiwać do czasu wiadomościami empirycznymi, zarówno w sztuce lekarskiej jak i pisarskiej. „Jedynie metoda eksperymentalna, mówi jeszcze Zola, może wyprowadzić powieść z pośród kłamstw i błędów, w których wlecze ona mizerną swą dziś egzystencję. Przekonanie to kieruje całą moją działalnością pisarską“. To znaczy, że powieść liczyć się winna ze zdobyczami nauki ścisłej i w badaniu oraz odtwarzaniu życia ludzkiego posługiwać się ścisłą metodą naukową.

Zola jednak nie sądzi, ażeby metoda naukowa ograniczała się wyłącznie do obserwacji i doświadczenia, zajmującego się jedynie badaniem stałego, przyczynowego związku między zjawiskami, posługując się przytem indukcją i opartą na niej dedukcją. Sądzi, że nie zawsze można się oprzeć niespokojnej potrzebie naszego umysłu, popychającej nas do zajrzenia w samą istotę rzeczy. Mniema również, że należy przyjąć jakiś system filozoficzny, który najbardziej odpowiada stanowi nauki

współczesnej np. teorię ewolucyjną. Po za nauką ścisłą i prawdą, jest zawsze mniej lub więcej jasno sformułowany system filozoficzny, jakiś syntetyczny całokształt hypotetyczny, który służy nam za przewodnika i wskazówkę w badaniu indukcyjnem. Filozofia nowa i hipotezy są uprawnione również i w literaturze. Kl. Bernard mówi w sposób następujący o znaczeniu filozofii dla nauki ścisłej: „Z punktu widzenia naukowego filozofia jest odwiecznem natchnieniem rodzaju ludzkiego ku poznaniu rzeczy niewiadomych; trzymając się w wyższych sferach myślenia, graniczących z doświadczeniem, filozofowie poruszają i uszlachetniają myśl naukową, wzmacniają i rozwijają umysł ludzki przez odpowiednią gimnastykę myślową i popychają go wciąż ku rozstrzyganiu niewyczerpanych zagadnień; utrzymują oni również pragnienie poznania niewiadomego i święty ogień poszukiwań, który nie powinien nigdy wygasać“. Filozofia atoli tem jest pożyteczniejszą i płodniejszą, im bliżej styka się z nauką ścisłą, im sumienniej czerpie z niej materyał do swych konstrukcyj, im jest bardziej opartą na doświadczeniu i komunikuje mu duch właściwy. Filozofia zamknięta jedynie w zaczarowanym kole spekulacyj, nie zasilanych przez naukę, wyczerpuje się szybko i pozostaje bezpłodna.

Bądź co bądź Klaudyusz Bernard wyznacza filozofii rolę drugorzędną i pomocniczą. Podobnie i z literaturą. Uczony fizyolog pozwala powieściopisarzom i poetom „grać na ficie“ jedynie, odma-

wiając ich utworom, całkiem subiektywnym, wszelkiego związku z nauką. Kiedy atoli mąż uczony zmęczy swój wzrok i umysł, ślęcząc nad mozolnymi badaniami przyrody, miło mu będzie rozerwać się wdzięcznymi utworami płóchej fantazyi i napatrzeć się pięknu... W sztukach i literaturze, mówi Claude Bernard, indywidualność twórcy panuje nad wszystkim; „chodzi tu o samoistną pracę umysłu, a to niema nic wspólnego ze stwierdzaniem zjawisk przyrodzonych, w której to dziedzinie umysł nasz niema nic do tworzenia“.

Przeciwko tym wywodom uwielbianego fizyologa protestuje Zola z całą mocą, uważając je za zwykłą dość słabość uczonych szperaczy, którzyby pragnęli zamknąć sztukę w granicach ideału t. j. fikcyi, gwoili własnej rozrywki. Literatura jednak, mówi krytyk, nie jest bynajmniej czemś dowolnem, co niema żadnego związku z konstatowaniem „objawów naturalnych“. Przenigdy! „Powieściopisarz-eksperymentator jest także uczonym specjalistą, który posługuje się narzędziem innych badaczy, obserwacją i analizą“. Dziedzina nasza, dodaje, jest tą samą co fizjologia, jeżeli nie rozleglejszą. Jeszcze raz protestuje Zola przeciwko określeniu, według którego „artysta jest to człowiek, który w dziele sztuki uosabia osobistą swą ideę lub uczucia“. Stanowczo nie. Poglądy swe i uczucia artysta winien poddać kontroli rzeczywistości. Jeżeli pewien własny pogląd i poczucie służy mu za punkt wyjścia, to pojęcie to winno być zaczer-

pnięte z rzeczywistości i ułedz takiejże kontroli, choćby przez porównanie z światem realnym. Powieściopisarz naturalistyczny powinien odtwarzać jedynie rzeczywistość, poznawaną przezeń i badaną według ścisłych metod nauki, rzeczywistość tę jednak odtwarzać on musi, widzianą przez pryzmat swego temperamentu...

Metoda naturalistyczna zatryumfuje zresztą niechybnie nie tylko w powieściopisarstwie i krytyce, lecz również w teatrze, w poezyi, we wszystkich dziedzinach ludzkiej myśli.¹⁾

IV.

„Dzieło sztuki jest kawałkiem natury, widzianej przez pryzmat temperamentu artysty“²⁾ (*Une oeuvre ne sera jamais qu'un coin de la nature vu à travers d'un temperament*), taką jest ostateczna, słynna definicya Zoli. Jest to realizm, przepuszczony przez filtr nader subiektywny, jak to widzimy i z opisu samego eksperymentu. Nie chodzi o trzymanie się ślepo rzeczywistości, kopiowanie jej, lecz budowanie z materyałów, dostarczanych przez naturę, opisanych i posortowanych według wymagań ścisłej naukowej metody; chodzi też o liczenie się z wynikami nauki ścisłej, po za którymi dopiero pozostawiono pole do literackiego empiryzmu i wyidealizacji artystycznej.

1) *Le Roman Expérimental* str. 52.

2) *Le naturalisme au théâtre*, 111.

Sam Zola tłumaczy w jednym ustępie, w jaki sposób stosować formułę powyższą. Kiedy się ma, powiada, dzieło sztuki przed sobą, szukać należy naprzód, jaką dozę rzeczywistości zawiera ono w sobie; z kolei, nie wydając jeszcze ostatecznego sądu, przechodzimy do zbadania temperamentu, który mógł wprowadzić do danego utworu znaczne zmiany w rzeczywistości. Nie chodzi już wtedy o mniejszą lub większą wierność naturze, trzeba tylko, żeby zapasy autora z rzeczywistością miały cechę wybitną: wzrok bystry i przenikliwy może ją powiększać, wtłaczać potęgą swą w pewne kadry, pozostawiać ślady swej indywidualności na wszystkim czego się dotyka, taką jest twórczość ludzka i takimi dzieła geniuszu. Miara w tem pozostać musi nie tylko natura, lecz i ów geniusz, nieuchwytny i niewytłómaczony...

Takim jest *naturalizm* według programowych wymagań jego mistrza, z którymi to wymaganiami on sam nie zawsze się liczył, towarzysze zaś jego, epigonowie, tem mniej.

Przypatrzmy się jednak z kolei historycznej genezie tego naturalizmu, według zapatrywań Zoli. Nie sięgając dalej wstecz, aczkolwiek możnaby, mówi krytyk, szukać rodowodu naturalizmu u samego początku sztuki pisarskiej, wywodzi się on bezpośrednio z naukowego i literackiego ruchu wieku XVIII we Francyi. Wtedy to właśnie zaczęto się po raz pierwszy liczyć z faktami i stosować do ich poznania naukową metodę ścisłego

badania. Rozpoczął się tak płodny następnie okres obserwacji i eksperymentu. Nauka wydobywała się z powijków empiryzmu; nauki współczesne: anatomia, fizyka, chemia wówczas się ukonstytuowały. Nauka, która dotąd nosiła charakter literacki, zaczęła stawać się ścisłą, pozytywną. Wielki ruch filozoficzny wieku XVIII jest rozległą ankietą, starającą się poddać probierzowi sceptycyzmu wszystkie zagadnienia ludzkie i następnie naukowo je rozwiązać. Diderot jest wcieleniem tego krytycznego i badawczego stulecia. Pojęcia nauki ścisłej stara się on już stosować do literatury. Jednocześnie Rousseau nawołuje do natury. Już wtedy więc rodzi się naturalizm, zasadzający się na powrocie do natury, dokładnej obserwacji, drobiazgowej anatomii i odtworzeniu tego co istnieje.

Tak radykalna ewolucja w umyśle ludzkim nie mogła nie wywołać równie radykalnej rewolucji w stosunkach ludzkich. Na gruzach starego świata rozpoczął się nowy, którego jesteśmy najbliższymi synami. Pojęcie naturalizmu nie ogranicza się bynajmniej tylko do literatury, lecz rozciąga na wszystkie dziedziny ludzkiej myśli i czynu.

W tym postępowym atoli pochodzie ku światłu i prawdzie nastąpiło, powiada Zola, zboczenie, pociąg postępowy wykoleił się na manowce romantyzmu, rzadko bowiem się zdarza, ażeby rewolucja jakaś dokonała się w spokoju i według wskazówek zdrowego rozsądku. Przy wielkich wysiłkach człowiek się rozstraja, choruje, bredzi i majaczy.

Bądź co bądź jednak, romantycy, synowie rewolucjonistów, zrobili także rewolucję chociaż tylko literacką i chociaż ta rewolucja miała charakter reakcyjny. Szczególnym zbiegiem okoliczności literatura Wielkiej Rewolucyi była przeważnie jeszcze klasyczną. Dopiero romantycy zbuntowali się przeciwko klasycyzmowi, wprowadzając do literatury żywe barwy, fantazyę, uczucia i namiętności, burząc wreszcie tyranię formy i języka klasyków. Domagają się też większego uwzględnienia prawdy w literaturze, barw lokalnych, wskrzeszają wreszcie w ślad za Rousseau i Chateaubriandem liryzm, dawno wygnany z tej dziedziny. Ruch jest powszechny i odbija się również na malarstwie, muzyce, teatrze, a nawet polityce, wreszcie życiu obyczajowem i społecznem.

Zdawało się, iż romantyzm trwać będzie długo, podobnie jak klasycyzm. Jednakowoż po upływie ćwierci wieku zaledwie widzimy go już w agonii. Zola wyprowadza stąd wniosek, że ruch romantyczny był tylko gorącą utarczką, buntem podnieconych entuzyastów, których historycznem zadaniem było oczyścić jedynie grunt dla naturalizmu, dla synów Diderota i Balzaka, którzy dopiero założą na długo swe królestwo ziemskie... Wiemy, iż proroctwo to nie spełniło się i że naturalizm nie żył dłużej od romantyzmu, nowy zaś zwrot ma w sobie coś neo-romantycznego, aczkolwiek nic się nie powtarza.

Przejdźmy teraz do bliższego określenia samej powieści naturalistycznej. Wyprowadza się ona bezpośrednio od Balzaka i Stendhala, którzy nie puszczali jedynie wodzów wyobraźni gwoi przyjemnemu opowiadaniu, lecz ściśle badali i opisywali, pierwszy głównie temperamenty, drugi psychologiczne powikłania. Pomiedzy ich następcami, na pierwszym miejscu należy wymienić Flauberta, który dał naturalizmowi nieposzlakowaną formę artystyczną, jakiej mu dotąd brakowało. W ślad za autorem „Pani Bovary“ należy wymienić Goncourtów, którzy wnieśli do powieści niezwykłą wrażliwość artystyczną, nowy język i drobiazgową obserwację różnych zboczeń, wreszcie nowy żywioł powieściowy, lud paryzki, jak w „Germinie Lacerteux“...

Powieść w pojęciu tych pisarzy, mówi Zola, jest poprostu ankietą; są to poszukiwania dotyczące natury, ludzi i rzeczy. Nie chodzi tu przede wszystkim o zajmującą i zaciekawiającą fabułę, rozsnutą według pewnych reguł. Wyobraźnia mało tu ma do czynienia, intryga jest prawie zbyteczną; powieściopisarz nie łamie sobie głowy nad zadziergnięciem sztucznego węzła i efektownem jego rozwikłaniem. Dokładny opis natury wystarcza; należy ją przyjąć taką, jaką jest, bez okrawania jej i przerabiania; sama przez się jest dostatecznie piękną. Dzieło sztuki staje się w tem pojęciu dokładnym protokołem, niczem więcej, twierdzi Zola, zapominając swych teoryj o eksperymentacyi artystycznej.

Powieść niema wtedy żadnych kadr stale określonych; może to być tylko dokładny opis jakiegoś małego kąta natury, jakiegoś krótkiego fragmentu istnienia, lat paru lub chwil kilku. Niema przytem tematu, któryby nie był dostępny dla naturalistycznego powieściopisarza: może on zająć się historią, sprawami ekonomicznymi, socyalnemi, polityką, religią, obyczajami, fizyologią wreszcie lub psychologią.

Powieść według recepty naturalistycznej, winna być także nieosobistą. Autor jest tylko protokulistą, niewolno mu sądzić lub wyprowadzać wniosków. Ścisłem zadaniem uczonego, a takim winien być naturalista, jest dokładne przedstawienie faktów, analizowanie ich, bez doprowadzenia do syntezy, wtedy bowiem należałoby się uciekać do hipotez, prawdopodobieństwa, a to przestałoby już być nauką. Powieściopisarz powinien trzymać się ściśle faktów zaobserwowanych, badać szczegółowo naturę, jeżeli nie chce uwikłać się w fałszywych wywodach. Sam on powinien zniknąć, zachować dla siebie sądy i osobiste wrażenia, przedstawić zaś tylko dokładnie to, co widział. Chodzi o to jedynie, żeby postawić przed oczy czytelnika prawdziwe „dokumenty“.

Wymaga tego zresztą sam interes sztuki. Bezpośrednia interwencya artysty mać czyste linie obrazu, wprowadzając pierwiastek obcy rzeczywistości... Czyż możemy sobie wyobrazić chemika, powiada Zola, któryby sympatyzował z tlenem

i miał jakieś uprzedzenia przeciwko azotowi! Zupełna obiektywność przedstawienia absolutnie obowiązuje naturalistycznego pisarza, ona bowiem tylko godzić się może z całkowitą prawdą przedmiotową. Nauka wypłyne sama z przedstawienia prawdy niepodrabianej i w tem leży moralność powieści naturalistycznej. Nie znosi ona ani pochopnej pochwały, ani równie skwapliwej nagany, przedstawia zaś ludzi rzeczywistych, którzy zazwyczaj nie są ani źli, ani dobrzy, nie zaś aniołów, lub demonów.

Główną zaletą romantycznego powieściopisarza była bujna imaginacya — najcenniejszym przymiotem naturalisty jest *poczucie rzeczywistości*¹⁾. Jest to zdolność dokładnego, niekoniecznie drobiazgowego, widzenia, słyszenia i odczuwania rzeczywistości. Nie jest to właściwość tak łatwa i prosta, jakby się zdawało. Wiedzą o tem dobrze malarze, ci szczególnie, którzy odtwarzają krajobrazy; każdemu prawie w innych barwach i kształtach przedstawia się rzeczywistość. Są tacy wreszcie, którzy jej całkiem nie widzą, aczkolwiek mają oczy ku patrzeniu i uszy ku słyszeniu. Patrzą, a nie widzą.

Powieściopisarze, którzy pracowali głównie wyobraźnią i łamali sobie przedewszystkiem głowę nad wymyślaniem niemożliwych charakterów i nigdzie niewidzianych sytuacji tracili zazwyczaj po-

¹⁾ „Le Roman Expérimental”. „Sens du réel”, 205.

czucie rzeczywistości, jeżeli je nawet mieli kiedykolwiek i przywykali patrzeć na świat przez pryzmat swej rozigranej wyobraźni, która im załamywała się bądź w kształtach powiększonych, bądź w karykaturze. Najwybitniejsi bazarze i ożywieni nader fantastycy, których opowiadania skrzą się niekiedy dowcipem i tryskają humorem, lub olśniewają paradoksem, nie mają właśnie tego, co się nazywa zmysłem rzeczywistości.

On jednak jest podwaliną dzieł pisarzy naturalistycznych. Nie zajmuje ich zbytnio fabuła i intryga, biorą pierwszą lepszą i na niej osnuwają obrazy i malują ludzi, tchnących rzeczywistością. *Realizm* ten winien przejawiać się nie tylko w tle i portretach, lecz nadto w języku, w budowie zdań, wierszy, stronic i rozdziałów, w całej książce. Powieściopisarz naturalistyczny nie siada też surowy przed białą kartą papieru, trąc sobie czoło, lub pijąc mocną kawę, ażeby pobudzić wyobraźnię, lecz skoro przystępuje do pisania danego studium, zgromadza naprzód myśli widziane i słyszane obrazy lub pojęcia, następnie zaś przystępuje do dokładnego zapoznania się z przedmiotem, o którym pisać zamierza. Odczytuje wtedy to, co w tym przedmiocie zostało już napisane, przede wszystkim jednak zabiera się do bezpośredniego, naocznego i blizkiego spoufalenia się z daną materią, do zebrania pewnej liczby świeżych wrażeń, spostrzeżeń i myśli. W ciągu tych studyów robi

notaty i dopiero wtedy, kiedy przedmiot opanował dokładnie, zabiera się do swej opowieści.

Że poczucie rzeczywistości nie jest tak pospolitem — dowodem jeszcze sami mistrze, czy praojcowie naturalizmu, Stendhal i Balzac, którzy nie zawsze i nie we wszystkich swych utworach zdradzili ów zmysł rzeczywistości. Stendhal jest realistą głównie w niektórych scenach i niektórych ustępach swej psychologicznej analizy. Balzac pisał powieści, jak „Femme de trente ans“ „Illusions perdues“ i inne, którym brak zupełnie realnej podstawy, gdy natomiast jest mistrzem realizmu w „Cousine Bette“, „Eugenie Grandet“, „Père Goriot“, „Cousin Pons“ i wielu innych.

Niedosyć jednak być wiernym rzeczywistości, trzeba ją jeszcze umieć oddać, trzeba na swych utworach położyć wyraźne piętno swej *osobistości*, swych wrażeń, uczuć i poglądów. Zdaje się to być sprzecznem i jest poniekąd z tem, co mówił Zola o artystycznym obiektywizmie i przedmiotowości w odtworzeniu natury. Krytyk broni się jednak przeciwko temu. „Dzieło sztuki jest rzeczywistością, widzianą przez pryzmat danego temperamentu“ — oto znane określenie Zoli. Otóż, jeżeli kto ma zmysł rzeczywistości, wierne jej poczucie, wtedy koniecznie musi intensywnie odczuć to, co widział i słyszał i wyrazić to w sposób sobie tylko właściwy.¹⁾ Pisarze, któ-

¹⁾ „Le Roman Expérimental“. „L'Expression personnelle“, 213.

rzy ślizgają się po wierzchu rzeczy realnych, nie mogą otrzymać silnego od nich wrażenia i nie mogą mieć w swych utworach wybitnej natury własnej, osobistej. Mogą mieć natomiast i miewają zazwyczaj język gładki, wypolerowany, wielką przytem łatwość pisania. Zdaje się, iż pełnemi garściami czerpią z jakiegoś śpichlerza gotowe obrazy, myśli i frezesy, przede wszystkim frazesy; płodni też są zazwyczaj, produkta ich jednak są ciepłą wodą, która sprawia mdłości i cikliwość.

Jedynie tylko pisarz posiadający żywe poczucie rzeczywistości i wybitne piętno indywidualne zdolny jest podbić i nie znużyć czytelnika. Tak zresztą postępuje zawsze prawdziwy talent i geniusz. Pisarz posiadający tę „nutę osobistą“ wchłania intensywnie wrażenia świata zewnętrznego i przerabia je następnie w swą krew i myśli, przyswaja sobie dokładnie przedmiot. Żyje czas jakiś życiem swych bohaterów i pisze następnie krwią własnego serca i żywym tętnem własnych nerwów. Najwybitniejszym przykładem takiej indywidualnej wrażliwości jest pamiętnikarz francuzki, Saint-Simon. Ten pisał własną krwią i żółcią, to też karty jego wolne są od czczej retoryki, nie czuć w nich mozolnego budowania frazesów i zapachu atramentu. Stendhal, równie jak i Balzac, mieli w wysokim stopniu tę indywidualną wrażliwość artystyczną, podobnie jak nowsi naturalistyczni pisarze: Flaubert, Goncourtowie i Alfons Daudet.

Przejdźmy teraz do *opisowości*¹⁾. Byłoby interesującym, powiada Zola, napisać historię opisowości w historii literatury francuskiej, od panny de Scudéri do Flauberta. Zobaczylibyśmy w wieku XVII kreacye czysto intelektualne, poruszające się w otoczeniu nijakiem, konwencyonalnem. Osobistości są wówczas zwykłemi maszynami rozumowań lub namiętności, które funkcjonują niezależnie od czasu i otoczenia; środowisko nie odgrywa żadnej roli. W powieściach XVIII wieku wraz z Rousseau mamy już naturę, głównie jednak jeszcze jako temat do dysertacyj filozoficznych, lub wylań lirycznych. Nastaje potem prawdziwa orgia opisowa romantyzmu, pstry i krzyczący kalejdoskop wszelkich barw, opisowość dla opisowości, jak to widzimy u Teofila Gautier. Jest to opisowe malarstwo. Właściwa rola opisowości w powieści nowoczesnej rozpoczyna się wraz z Balzakiem, Flaubertem i Goncourtami. Opis przestaje być celem samym w sobie; służy on tylko dla „uzupełnienia i określenia“ człowieka, który nie może być oddzielony od swego bliższego i dalszego otoczenia, uzupełnia go bowiem ubranie, które nosi, dom, w którym mieszka, miasto, które zamieszkuje i prowincya, w której przebywa. Człowiek w pojęciu naturalistów jest produktem powietrza i ziemi, jak roślina.

¹⁾ „Le Roman Expérimental“. „De la description“, 227.

Nie zawsze, dodaje Zola, powieściopisarze naturalistyczni byli dość wstrzemięźliwi w opisach, ażeby dawać ich tyle tylko, ile potrzeba dla uzupełnienia i wytłomaczenia człowieka, takim jednak jest pojęcie opisowości w naturalizmie i takim widzimy je u jego przedstawicieli. Weźmy Goncourtów. Opisy ich są właściwie wrażeniami, doznawaniami przez człowieka wobec natury. Flaubert jest bardziej jeszcze oszczędnym w opisowości. O sobie powiada Zola, że nadużywał jej niejednokrotnie. Opisy jednak, to rzecz drugorzędna — *główna „dokumenty ludzkie“*¹⁾.

V.

W swoim pojęciu eksperymentacji Zola pozostawia szerokie pole indywidualnej inicjatywy, a nawet intuicji pisarza, w innych jednak ustępach bije przedewszystkiem na wierne odtwarzanie natury; aczkolwiek więc broni się przeciwko zarzutowi, że romans naturalistyczny w zasadzie nie jest bynajmniej kopią rzeczywistości, to w wykonaniu jednak był on tem przeważnie.

Zola wymagał następnie tylko ścisłego stosowania w powieści metody naukowej, obserwacyjnej i doświadczalnej, nie ograniczając tem jednak bynajmniej zakresu powieści naturalistycznej. Zajmo-

¹⁾ „Le Roman Expérimental“. „Les documents humains“, 255.

wać się ona miała „zarówno księżniczkami, jak i dziewczynami ulicznymi“, zarówno zjawiskami psychicznymi, jak i fizyologicznymi, zarówno charakterami wyższymi, jak i pospolitymi, badać zarówno objawy piękna, jak i brzydoty. „Pragniemy objąć świat cały, pisał Zola, i poddać naszej ścisłej analizie piękno i brzydotę“¹⁾.

W rzeczywistości jednak powieść naturalistyczna nie ogarnęła tak szerokiego zakresu. Zajmowała się ona przede wszystkim człowiekiem fizyologicznym, uważając psychologię za coś nienaukowego, następnie zaś ludzkimi temperamentami; starała się też zawsze doszukiwać w człowieku „zwierzęcia ludzkiego“, „zarówno pod frakiem, jak i pod bluzą“ i dotrzeć aż do gnijącego „trupca ludzkiego“²⁾. Zola i inni z tej szkoły kładli szczególny nacisk na popędy erotyczne i funkcje rozrodcze. Wyjątki od tego pravidła zdarzały się nieczęsto i nie zwracały na się uwagi, jako nienależące do naturalistycznych inowacyj. Goncourtowie mianowicie, obok typów chorobliwych i wziętych z ulicy („Fille Elisa“, „Germinie Lacerteux“) przedstawili w „René Mauperin“ i człowieka z inteligencji. Zola odtworzył nawet miłość idealną w „Le Rève“, były to jednak wyjątki.

Zola uważa także za zasługę naturalizmu, że wprowadził lud do powieści³⁾. Nie tyle może

¹⁾ „Du roman“, 264.

²⁾ Ibid. 267.

³⁾ Ibid. 269.

lud, który wprowadzali i inni, ile „canaille“, jednostki z ludu najbardziej zbliżone do „zwierzęcia ludzkiego“ i obarczone nalogami i popędami niskimi. Zola mówił zresztą, że nie myśli schlebiać ani ludowi, dla pozyskania jego wotów, ani warstwom wyższym. „Powiedzieliśmy — pisał — szczerą prawdę wyższym klasom; powiemy takąż prawdę i o ludzie, ażeby ludzi wystraszyć, skłonić do współczucia i pomocy“¹⁾).

Moralizatorska tendencja, na którą Zola w swej krytycznej retoryce tak wielki kładzie nacisk, nie stanowi również wybitnej zasługi naturalizmu. Tendencja moralna miała wypływać sama, z samej nagości przedstawienia ludzkich zboczeń i popędów. Niezawsze to jednak odstraszało tembardziej, że powieściopisarz obowiązany był przedstawiać rzecz całkiem obiektywnie.

Tem mniej zrobił naturalizm na polu zadań społecznych, któremi miał się niby także zajmować. W gruncie rzeczy jednak, prócz takich wyjątków jak „Germinal“, naturalizm zachowywał najzupełniejszą obojętność i dla zadań społeczno-politycznych.

Nietrudno zresztą wykazywać, w czym naturalizm był jednostronnym, w jaki sposób nie wypełnił nawet tego programu, który sam sobie postawił. Jest to bodajże cechą wszystkich dzieł ludzkich, że są one niepełne, połowiczne, częściowe

¹⁾ Du roman. 246.

i że dopiero cały łańcuch, złożony z poszczególnych ogniw rozwoju, wypełnia kolejno zadania, którym nie podołały okresy poszczególne. Każda też nowa faza ewolucyjna podejmuje w części zadania, które już były postawione, ażeby je pełniej rozwinąć i dalej poprowadzić. Żadna zresztą generacja niezdolna wypowiedzieć w całej pełni swych pragnień i przelać je bądź w życie, bądź w formy artystyczne...

Ażeby naturalizm sprawiedliwie ocenić, trzeba zapatrywać się nań z owego ewolucyjnego stanowiska i przypatrzyć się bliżej temu, co przyniósł z sobą nowego, czem był w chwili najbujniejszego swego rozkwitu, w fazie młodości, tryskającej siłą i opromienionej nadziejami. Każdy kierunek, niestety, starzeje się, wyradza, wykoszlawia i wtedy sprowadza przeciwko sobie nieuchronną i zbawczą reakcyę. Takiej reakcyi doczekał się już naturalizm, . sam jednak był w swoim czasie potężną reakcyą, nie przeciwko romantyzmowi, lecz przeciwko romantyzmowi zgrzybiałemu, wypaczonemu i zdegenerowanemu ostatecznie przez jego epigonów. Każdy kierunek ma takich epigonów.

I wtedy dopiero pojmujemy całą wartość naturalizmu, kiedy go porównujemy z cikliwym i fałszywym romantyzmem po 1848 r., z romantyzmem uwikłanym w spekulacyjną metafizykę, szafującym szumnymi frazesami i pełnym subiektywnych czysto przywidzeń. Naturalizm hoł-

dujący nauce przyrodniczej i ścisłej, uciekający od frazesu i fałszu, zamiłowany w rzeczywistości i prawdzie, mający odwagę nazywania wszystkiego właściwem imieniem, niesromający się nagości ludzkiej i ludzi upośledzonych, był świeżem ożywczem tchnieniem, które oczyściło atmosferę ówczesną od stęchłych pierwiastków rozkładu. W tem jego wielka historyczna zasługa.

Był to także orzeźwiający powiew chłodnego, trzeźwego poranku przeciwko idealistyczno-romantycznemu zac zadzeniu epoki poprzedniej. To też Zola powiada, zwracając się do młodzieży, że „pragnąłby ją natchnąć nienawiścią do czczych frazesów i wzbudzić w niej podejrzenie przeciwko owym skokom karkołomnym w idealną próżnię. Po każdym idealnym porywie, dodaje krytyk, następuje nieunikniony upadek w błoto“¹⁾.

Powieść naturalistyczna, powiada Zola, jest ścisłem badaniem, popartem wskazówkami nauki, idealisci zaś opierają się na własnej li fantazyi, na siłach nadprzyrodzonych, tradycyi, powadze. Naturalista wolny jest od wszelkich przesądów, za przewodnika zaś swego ma niepodległy zmysł krytyczny i wiedzę współczesną. Nasze drogi są proste i jasne, idealisci błędzą, uwikłani w chaos metafizyczny.

Idealisci prawią wiele o cnocie, moralności, zacnych tendencyach, słowa ich jednak są tylko

1) „Lettre à la jeunesse“ 60.

pokrywką najfalszywszej hipokryzyi, pod osłoną ich bowiem praktykuje się i konserwuje wszelkie plugastwo, starannie ukrywane przed okiem publicznym. Krzyczą na nas, że jesteśmy niemoralni za to właśnie, że te brudy wydobywamy na jaw i wzbudzamy ku nim pogardę. Poznanie rzeczywistości jest zadaniem wysoce moralnym, pozwala nam bowiem zapoznać się z istniejącymi wadami lub błędami i dążyć do ich poprawy. Nasza droga jest więc płodną i użyteczną, podczas gdy bląkanie się po ukrytych i krętych ścieżkach fałszu, osłonionych figowymi listkami i przysłoniętych kwiatkami mdłej retoryki nie służy żadnej poprawie, lecz przeciwnie ochrania i proteguje występki. Skoro dotykamy tematów drażliwych, wołają na nas wtedy, że podkopujemy ideały! Tak, bo dla romantycznych hipokrytów „ideał jest parawanem, po za którym mogą sobie wszystkiego pozwolić”. Nie mogą więc darować nam, że wyplaszamy ich z owych „domów idealnej rozpusty” (*mauvais lieu de l'idéal*), z owego zmysłowego raju, którego okna są zawsze hermetycznie zamknięte.... My, powiada, jeżeli zajmujemy się zgnilizną, jeżeli schodzimy w jaskinie nędzy ludzkiej i szalu, to dlatego, ażeby wynieść stamtąd niezbędne dokumenty ludzkie, idealistom zaś zdaje się, że dziury i rany na ciele ludzkim leczyć można i łątać plastrami cikliwej moralizatorskiej retoryki.

Wasz ideał, ciągnie dalej gniewny krytyk, rodzi tylko niebezpieczne mrzonki. Ideał to wła-

śnie rzuca dziewczynę w ramiona pierwszego lepszego urwisa i popycha kobietę zamężną do cudzołóstwa. Zawsze prawie w tym wypadku najbliższą przyczyną jest jakaś powieść idealistyczna, jakaś George Sand, lub Feuillet. Nagie przedstawienie, powiada Zola, niektórych funkcyi życiowych i samego występku ze wszystkimi jego następstwami jeszcze nikogo nie zgorszyło, a wielu ostrzegło; w powieści idealistycznej niema zgoła prawdy życiowej, a raczej jest ona tak okadzona perfumami, osłonięta kwiatami, ubrana w ramy tak pońętne, że w pułapkę tę wpadnie łącno każde niewinne serce, pociągnięte pozorami i niejedną uczciwą kobietą, spragnioną wrażeń, a nieznająca rzeczywistości. Młodzież idzie na lep tych łatwych przyjemności; każdy chce przeżyć lata pońętnych błędów i lirycznego oszołomienia, nie bacząc na skutki.

Powieść naturalistyczna, konkluduje Zola, którą idyotyzm oskarża o brudy i zepsucie, przynosi z sobą wysoką i surową moralność. Przynosząc prawdę, uczy ona panować nad dobremi i złemi skłonnościami. Na idealistycznych fałszach i kłamstwach niepodobna oprzeć żadnego prawodawstwa. Na dokumentach zaś naturalistycznych można będzie kiedyś zbudować lepsze społeczeństwo, które powołane zostanie do życia, dzięki ścisłej, pozytywnej logice i metodzie...

(A. L.) Nie od rzeczy tu będzie dodać parę słów z rozmowy, jaką miał Zola z Huretem, owym reporterem, co przedsięwziął ankietę literacką w r. 1891.

Zola uznaje, że może nadszedł już czas rozkładu naturalizmu; że ćwierć wieku jednak panowała ta grupa, która stworzyła bądź jak bądź dzieła prawdziwe. Możemy nadużyli faktu pozytywnego, pozornej rzeczywistości, dokumentu zmysłowego; wraz z nauką możemy błędnie zapowiadali ludziom szczęście w prawdzie dotykanej, w anatomii, w negacyi ideału! Reakcyja stała się konieczną! Nauka się rozwija, z faktów płyną uogólnienia — i te uogólnienia wywołują potrzebę nowej sztuki. Ale kto ją stworzy? skąd ona przyjdzie? Zjawili się symboliści, którzy od wielu lat obiecują i nic dotąd nie zrobili. Charles Morice? Moréas?... Cóż to jest? Ci wszyscy młodzi, co mają od 30 do 40 lat — coź zrobili? Ich wierszyki w całym tym huczącym łoskocie wieku — to lupiny orzecha w wodospadzie Niagary. To nie literatura! To próby, szkice, bełkotanie — i nic innego. Osobiście nic oni mi nie wadzą, bo nie ma między nimi powieściopisarza, ale piękna książka — choćby jedna — gdzie jest? pokażcie mi... Zola przytem zaznacza, że niema na myśli ani Stefana Mallarmé ani Verlaina, których obu ceni wysoko.

Przyszłość — mówi on — należeć będzie do tych, którzy ujmą duszę dzisiejszego społec-

czeństwa, którzy wyzwoliwszy się od zbyt surowych teoryj, zbudują obraz logiczniejszy, rzewniejszy życia. Wierzę w malowidło prawdy szersze, bardziej skomplikowane, większe odczucie ludzkości: słowem przypuszczam rodzaj klasycyzmu naturalistycznego.

W symbolizmie przeciwnie wszystko jest reakcją. Romantyzm dawał się objaśnić socjalnie — rewolucją, wojnami cesarstwa; ściśle biorąc jest to początek naturalizmu. Romantyzm zbogacił i rozwinął język. Ale po cóż dziś zbogacać język? Jaki ruch socjalny tłumaczy symbolizm? Nic — jest to tylko żądza odróżnienia się, a to nie wystarczy...

Ostatecznie jednak reakcja jest naturalna i konieczna; pewien zwrot w kierunku idealizmu musiał się obudzić po zbyt długim może błędzeniu w lasach faktu i rzeczywistości. — Niema jednak nikogo, coby umiał tę sprawę należycie objaśnić i godnie przedstawiać. — Koniec końców — może ja to zrobię, o czem marzą ci młodzi ludzie: abym tylko czas miał po temu! Tak mówił Zola. *Chi lo sa!*?

W pracy swej p. t. „Kierunki współczesnej literatury francuzkiej“ tej ankiecie Hureta poświęca E. Przewóska szczegółową uwagę. Kończy ją zaś następującym poglądem osobistym:

„Z przytoczonych tu licznych świadectw wybitnych i twórczych umysłów francuzkich wypływa nieodwołalnie, że zarówno naturalizm w powieści jak i realizm w poezyi ustępują we Fran-

cyi stanowczej reakcyi artystycznej, która mimo różne zboczenia w kierunku mistycznym, pesymistycznym, sensualistycznym lub wprost reakcyjnym, ma wyraźną cechę idealistyczną. Nie można mówić, że nowy ten zwrot literacki zrywa z nauką i metodą pozytywną, w samej bowiem nauce odbywa się reakcyja podobna, jaką widzimy w sferze twórczości artystycznej. Dwie te dziedziny oddziałują wzajemnie na siebie. Naturalizm, realizm i pozytywizm miały swoje niepospolite i niezaprzeczone zasługi, daremnie jednak powstrzymywać niepowstrzymane koło ewolucyi ducha ludzkiego; kierunków tych nic dziś nie wskrzesi i nie na nich budować będzie gmachy swoje przyszłość najbliższa. Naturalizm, wraz z pokrewnymi prądami był konieczną fazą rozwojową i wiele z jej zdobyczy przyjdzie do fazy następnej, dziś jednak jest to już konserwatyzm, zmuszony ustąpić pola postępowemu pochodowi myśli ludzkiej.

Nic się zapewne w dziejach nie powtarza z całą dokładnością; są tylko analogie, taką zaś analogię niewątpliwie dostrzedz możemy między obecnym schyłkiem wieku XIX, a podobnym końcem XVIII. Naturalizm i pozytywizm naszego stulecia przypominają w wielu punktach racjonalizm i klasycyzm poprzedniego. Są oczywiście podobieństwa, są i różnice, zdaje nam się jednak, że wstępujemy w fazę, w której mówił Mickiewicz: „Serce i wiara więcej mówią do mnie niż mędrca szkiełko i oko“. Nie oznacza to bynajmniej zry-

wania z nauką, bo takiego zrywania nie widzimy dziś nawet w krańcowych zaciekaniach okultystycznych, lecz zerwanie tylko z krótkowidztwem pozytywistyczno-realistycznym. I zarzuty, które sypią się dziś na symbolizm i pokrewne mu kierunki, przypominają zarzuty robione ongi romantykom przez klasyków.... Wszystko się powtarza i zmarnotwychstaje w kształtach zmienionych i nowe więc odrodzenie literackie możemy powitać tylko wesołym Alleluja!“

JULIUSZ LEMAITRE.

KRYTYK-IMPRESYONISTA.

I.

Juliusz Lemaitre pochodzi w prostej linii od Sainte-Beuva i staje się tem dla francuskiej literatury współczesnej, czem tamten był dla literatury okresu romantycznego. Lemaitre nie jest naturalistą w ścisłym znaczeniu tego wyrazu, w znaczeniu należenia do „szkoły“, jak Sainte-Beuve nie był właściwie romantykiem. To niezależne poniekąd stanowisko względem współczesnej literatury pozwala obu nietylko ją lepiej rozumieć, lecz i oceniać; literatura ta jednak jest im obu bliską, drogą, a przez to zrozumiałą. Sainte-Beuve jest założycielem nowoczesnej krytyki literackiej¹⁾. Lemaitre godnym jego następcą.

¹⁾ Czytelnicy nasi znają charakterystykę Sainte-Beuva z V tomu Brandesa „Głównych prądów literatury XIX. stulecia“ — Szkoła romantyczna we Francyi str. 306—339. (Warszawa 1885).

Dla zapoznania się z poglądami i krytycznem obliczem Lemaitra, przypatrzmy się nakreślonemu przezeń portretowi innego krytyka, Brunetièra¹⁾. Przedstawia on typ, który jest prostem przeciwstawieniem naszego antora. Lemaitre tłómaczy nam właściwość umysłu, metody krytycznej i erudycji Brunetièra; z właściwym sobie eklektyzmem pojmuje go doskonale, podnosi zalety jego metody, obraz ten jednak osłonięty lekką gazą chwalczej ironii, zdaje się nam mówić, jakim nie jest on sam, Lemaitre. Posłuchajmy. „P. Brunetière — mówi krytyk — jest bardzo uczonym; ma on coś więcej niż wierzchni pokost wiadomości. W rzeczach wieku XVII i XVIII erudycja jego jest niezachwiana. Widocznem jest, że czytał wszystkich klasyków i czytał w całości. To zdaje się niczem: iluż bowiem, nawet ludzi „rzemiosła“, robiło to samo? Historję, filozofję, powieści, poezję, sztuki piękne wszystkich krajów, wszystko to zna; zdaje się, że wszystko czytał i wszystko widział. Czuć zawsze pod jego krytyką podstawę gruntowną i rozległą, wiadomości liczne i ścisłe, umieszczone w dobrym porządku. Ma więc tę ważną zaletę, równie rzadką jak zrozumiałą, iż zna zawsze dokładnie rzeczy, o których pisze, a nawet im pokrewne. Brunetière ma umysł z natury filozoficzny. Wielka jego znajomość książek i historyi, pozwalając na ustawiczne porównania, wyrobiła

1) *Les Contemporains*. I, str. 238—248.

w nim ten umysł. Nie ma książki, któraby mu nie przypominała innych, łatwo więc pojęcie ogólne wydziela się z tych zestawień; dzieło nie jest oderwanem, lecz ma właściwe swe miejsce w danej seryi, powiązane jest z innemi dziełami jakimś punktem osobliwym. Nie zobaczycie też nigdy p. Brunetièra zamykającego się w jednej książce, dla wystudyowania jej samej i określenia właściwego jej powabu. Jest ona dlań tylko punktem wyjścia lub przykładem dla poparcia pewnej teoryi, sposobnością do napisania rozdziału historii literatury lub poruszenia jakiej kwestyi z dziedziny estetyki...“ I dalej w tymże tonie: „Brunetière jest doktrynerem. W swych studyach historycznych i rozprawach nie daje się on powodować jedynie ciekawością, nie rozbiera dla przyjemności poszukiwań. Lubi sądzić. Mniema, że dzieła umysłu mają wartość bezwzględną i stałą, niezależnie od tych, co je czytują, i usiłuje ją oznaczyć z całą ścisłością. Wierzy w hierarchię przyjemności estetycznych. Utrwalony w swych teoriach, nigdy nie waha się w ich zastosowaniu ulega zresztą łańcziej przyjemności porównywania, ważenia, klasyfikowania, niż zadowoleniu, wypływającemu z rozkoszowania się utworami najmiłszych swych autorów i dzielenia się tem z innymi... Otóż wiara ta i pewność siebie imponują; jest to wielka siła. Z drugiej znowu strony, jednolitość doktryny, nawyknienie do sądzenia wszystkiego (nawet gdy się tego nie wypowiada) według jednych i tych sa-

mych zasad, lub według pewnych wzorów doskonałości, nadaje krytykowi pewną majestatyczność, gruntowność i pewność“.

Skądże jednak wziął Brunetière owe wzory absolutnej doskonałości, według których mierzy i sądzi? Krytyk zaraz nam powie z pewną dozą ukrytej złośliwości. „Wiek XVII — powiada — nadzwyczaj mu się podoba. Wydaje mu się, iż zachowuje wobec owych wielkich pisarzy niepodległość umysłu, jaką stara się okazywać wobec innych; jest to jednak, mimowolne choćby, udawanie tylko. W gruncie wybaczy im wszystko, ponieważ ich lubi; ulubieńców tych uważa za lepszych od nas, bardziej oryginalnych i wyznać nie ma ochoty, choć sumienność zmusza go nieraz do tego, iż wynaleziono cokolwiekbądź po nich... W rezultacie więc — ciągnie dalej krytyk — niezmiennie owe i absolutne zasady nie są czem innym, jak podniesionemi do godności zasad i praw upodobaniami krytyka. Gani on lub chwali książki stosownie do tego, czy odbiegły one mniej lub więcej od jego modeli, tak, że w gruncie rzeczy pięknem jest to, co mu się podoba...“

Na przykładzie Brunetière'a opiera Lemaitre całą swą teorię krytyki literackiej. Krytyk mierzy rozpatrywane dzieła sztuki własnymi upodobaniami i gustami, które zazwyczaj naiwnie lub zarożumiale podaje za coś niewzruszonego i bezwzględ-
nego. Zasadę tę Lemaitre wypowiada niejedno-
krotnie. Zdaniem jego, krytyka literacka nie może

ukonstytuować się w doktrynę¹⁾. Dzieła sztuki przesuwają się przed zwierciadłem naszego umysłu, a ponieważ korowód jest długi, zwierciadło samo ulega w przerwach zmianom; gdy zaś przypadkiem dzieło odbija się w niem ponownie, daje wtedy inny już obraz. „Každy — powiada — może zrobić to doświadczenie na sobie. Ja uwielbiałem ongi Corneilla i prawie pogardzałem Racinem; dziś uwielbiam Racina, zaś Corneille jest mi prawie obojętny. Zachwyty, w które mnie wprowadzały wiersze Musseta, zapodziały się gdzieś. Żyłem, mając oczy i uszy pełne dźwięków i widziałem Wiktora Hugo, dziś zaś dusza Hugona jest mi prawie obca. Książek, które mnie porywały i zniewały do łez, gdy miałem lat piętnaście, nie śmiem dziś wziąć do rąk. Kiedy staram się być szczerym, kiedy chcę wyrazić to tylko, co czuję rzeczywiście, przerażony jestem spostrzeżeniem, jak mało wrażenia moje, gdy chodzi o wielkich pisarzy, zgadzają się z sądami tradycyjnymi, waham się wypowiedzieć całą myśl moją...”

Zrobiwszy tę szczerą spowiedź, krytyk śpieszy z wywodem, że w istocie rzeczy tradycja owa jest całkowicie prawie umówioną, sztuczną. Przypomina się sobie, być może, to co się kiedyś czuło, lub raczej co szanowni mistrze kazali nam uczuć. I dzięki tej to jedynie uległości i zgodności

¹⁾ *Les Contemporains*, tom II, str. 84, 85. Anatole France.

może się utworzyć i przetrwać pewien całokształt sądów literackich. Niektóre umysły mają dość siły i pewności siebie dla utrwalenia tej ciągłości sądów, opartych niby na niewzruszonych zasadach. Umysły te wysiłkiem woli lub naturą rzeczy są zwierciadłami mniej zmiennymi od innych, i jeżeli chcecie, mniej wynalazczymi, wskutek czego te same dzieła odbijają się w nich zawsze w jeden i ten sam sposób. Nie trudno atoli zauważyć, że doktryny owe nie mają w sobie nic takiego, co by je narzucało koniecznie innym umysłom i że są one w gruncie rzeczy unieruchomionemi upodobaniami osobistemi... Uważa się za dobre to, co się lubi, ot i wszystko (że pomnę tych, którzy zdają się lubić to, co im zachwalono); wszelako jedni lubią zawsze jedno i to samo, uważając przedmiot swych upodobań za równie pojętny dla innych; inni słabsi, mają gusta bardziej zmienne i godzą się z tem. Atoli dogmatyczna lub nie, krytyka, jakiegokolwiekby były jej pretensye, nie idzie dalej niż do określenia wrażeń, jakie wywierają na nas, w danej chwili, dzieła sztuki lub pisarza; a te są znowu tylko zanotowaniem wrażenia, otrzymanego pewnego dnia i godziny... Ponieważ zaś rzecz się tak ma — kończy z poddaniem się krytyk — i ponieważ, nadomiar wszystkiego, wszystko jest próżnością, kochajmy książki, które się nam podobają, nie troszcząc się o klasyfikacye, doktryny i zgódźmy się z sobą, że dzisiejsze nasze wrażenie nie krępuje nas bynajmniej na dzień jutrzej-

szy. Jeżeli pewne arcydzieło uznane razi mnie, rani, lub co gorzej nic mi nie mówi; jeżeli natomiast, przeciwnie, jakaś książka dzisiejsza lub wczorajsza, która nie jest, być może, nieśmiertelną, porusza mnie do głębi, daje mi wrażenie, które wyraża całkowicie i czyni mnie inteligentniejszym niż sam przypuszczałem, czyż mam się uważać za będącego na błędnej drodze i niepokoić?

Oto wyznanie wiary niezaprzeczenie szczere, otwarte i śmiało negacyjne. Prowadzi ono nie tylko do obalenia wszelkiej doktryny, lecz wszelkiej teorii w krytyce literackiej. Jest to zupełny krytyczny nihilizm, mający tę niewątpliwą zaletę, że nie ma w nim ani cienia faryzeuszostwa, pozowania, strojenia się w cudze piórka, w niepodzielane poglądy i nieodczuwane uczucia. Pogląd ten ma nadto za sobą powab zamaszystej jakiejś opozycji co zerwawszy raz z krępującymi więzami różnych teoryjek, względów i względzików, puszcza się śmiało na pełne morze sztuki, mając jedyną busolę we własnych, niepodrabianych wrażeniach i własnym umyśle, oczyszczonym od wszelkich naleciałości. Ma to również powab czarującej niewinności i naiwności. Krytyk, jak rozkapryszone i rozkoszne dziecko, zrywa wszelkie powijaki, by na własną rękę robić doświadczenia życiowe i zbierać guzy...

Miło czasem ulegać złudzeniom takiej bezwzględnej swobody, ma to jednak wartość wyłącznie negacyjną; dobrze burzyć w ten sposób

stare bogi i z zastarzałych się nalogów wyzuwać, gdy jednak przyjdzie nam określić bliżej ową naszą wrażliwość, własne upodobania i gusta, spostrzeżemy niebawem, że nie pierwsi na świat narodziliśmy się, że organizm nasz zarówno fizyczny jak duchowy jest zbiorowiskiem przeróżnych tradycji, nabytych i narzuconych. Bądź-co-bądź, pozostanie w nas to, co jest istotnego, co tkwi w nas głębiej i silniej, to zaś, co się trzyma tylko wierzchu, odpadnie. Negacyjna taka kąpiel ma więc swą wartość niezaprzeczoną. Zeskrobawszy z siebie wszelką rdzę i zmywszy brud zastarzały, możemy zachować to tylko, co jest w nas istotnego, możemy stać się człowiekiem bardziej współczesnym...

I w tem właśnie leży wartość tego pozornie bezwzględnego nihilizmu. Metoda ta, jeżeli to może nosić nazwę metody, ma tę właściwość, że krytyk wraz z całą swą wrażliwością staje się osią środkową samej krytyki, owem zwierciadłem, mniej lub więcej zmiennem, w którym się odbijają dzieła sztuki jak w czystej krynicy.

II.

Ponieważ rzecz sprowadza się do indywidualności krytyka, nie wyda się więc dziwnem pytanie, które rzuca mimochodem Lemaitre, „jaki rodzaj życia jest godzien zazdrości?¹⁾”. Powiedz mi co

¹⁾ Tom III, str. 273. 195. 196.

lubisz, powiem ci kim jesteś — powiada przysłowie. I odpowiada: gdyby zostawiono mi wybór, chciałbym być najprzód wielkim świętym, potem bardzo piękną kobietą, potem wielkim zdobywcą lub wpływowym politykiem, wybitnym pisarzem lub genialnym artystą, — a wreszcie chyba krytykiem, ten bowiem zawód widocznie odpowiadał najbardziej upodobaniom naszego autora. Jakoż — mówi nam w innem miejscu — że życiem najpojętniejszem jest to, które nam pozwala poznać ludzkość na wszystkich szczeblach, we wszystkich położeniach, objawach i zagadnieniach moralnych. Ażeby dojść do tego, najlepiej jest urodzić się wśród ludu, między najbiedniejszymi¹⁾. Jest to najprzód jedyny sposób przyjrzenia się zbliżka obyczajom, uczuciom i duszom prostym; walce o byt w jej objawach najinniej złożonych i najbardziej tragicznych. Widzi się wtedy całą nagość życia i wyrabia serce współczujące. Dowiadujemy się przytem, ile być może samodzielności umysłowej i moralnej pod osłoną nędzy i poświęcenia. Skąd zaś, gdy się ma trochę szczęścia, można się

1) Lemaitre jest synem chłopa; urodzony w dawnej prowincyi Beauce, wykładał, ukończywszy „wyższą szkołę normalną“, przez czas krótki retorykę w Havrze, następnie w Algierze, z kolei był nauczycielem w Grenoble, wreszcie porzucił zawód profesorski i wziął się do pióra. Wydał naprzód dwa tomy poezyi p. t. *Les Médailles*, *Petites Orientales*, tom nowel p. t. *Sérénus*, a następnie poświęcił się krytyce. Studya i portrety literackie Lemaitra zaczęły się ukazywać w *Revue bleue* („*Revue politique et littéraire*“).

wznieść ku górze, przejść wszystkie warstwy, a nawet przebywać wśród nich, zapoznać się z mieszczaństwem, kupcami, wykolejonymi, artystami, politykami i tymi, których zwa­ ludźmi światowymi. Nie jest źle także być wychowanym przez księży: wychowanie religijne rozwija pewne uczucia i właściwości umysłu, które bez tego trudno odczuć następnie i zrozumieć. Potem dobrze jest przejść przez uniwersytet, otrzymawszy w ten sposób kolejno wykształcenie religijne i świeckie. Po drodze zebrać można mnóstwo wrażeń, wyświecić je następnie i uzupełnić. Dobrze jest również — dodaje krytyk — zachować kawalerską swobodę, małżeństwo bowiem wtłacza człowieka w pewne kadry... Filozoficzną tę podróż naprzelaj ludzkości całej można jednak odbyć wtedy tylko, gdy się już zaczyna z dołu — z góry schodzić niepodobna.

Recepta, jak widzimy, dobra, wychowawczej tej jednak hodowli grozić może jedna rzecz — nadmiar wrażeń, a raczej ich rozmaitość. Zmieszać się one mogą wtedy i pozacierać wzajemnie, chaos zaś ten odbić na zwierciedle otrzymującym wrażenia i mętne w niem obrazy wywołać. Sądzę przytem, że nie należy mieć jedynie na widoku poznania, żeby wykształcić nie tylko jednostkę poznającą i rozumiejącą, lecz nadto czującą, odczuwającą, wrażliwą. Kto zaś nie doświadczał, nie doznawał pewnych uczuć, ten ich i pojąć nie będzie w stanie, — program więc powyższy nale-

żałoby uchronić z jednej strony od pewnej bezładności, następnie zaś uzupełnić. Jeżeli jednostka ma być zwierciadłem, odbijającym żywo i wyraźnie wrażenia świata zewnętrznego, bez zaprzeczania się w ich chaosie, dwie są istotnie tylko drogi. Albo poślubić trzeba pewną doktrynę, wyrobioną samoistnie lub narzuconą, albo też być, a raczej stać się człowiekiem rozwiniętym umysłowo, z głową otwartą na wszystkie prawdy wieku, z sercem wrażliwym na wszelkie prądy współczesne, jednocześnie atoli zachować pewną jednolitość, pewną spoistość umysłu i charakteru, znaleźć w sobie, w bezpośredniej niejako wrażliwości to, co inni znajdują w skamieniałej doktrynie. Ten ostatni rodzaj hodowli jest niewątpliwie trudniejszy, niezaprzeczenie jednak wyższy, doskonalszy. Mieć umysł nieskrępowany żadnymi dogmatami, przystępny dla krytyki; mieć serce zdolne do odczuwania i współczucia, a jednak nie być chorągiewką na dachu lub człowiekiem rzuconym bez nadziei na fale życia; obok swobodnej wrażliwości znaleźć w sobie indywidualny cementujący pierwiastek i siłę odporną — zadanie to bezwątpienia nie łatwe, lecz ponętne.

Zobaczmy o ile Lemaitre wybrnął z tych trudności.

Nie lubi on dogmatyzmu krytycznego. Sądzi przytem, że dogmatyzm zasłania przed nami dzieła sztuki, każe na nie patrzeć przez pryzmat skryształizowanych poglądów i upodobań, a przez to je

przed nami zakrywa. Brunetière na dzieła współczesne patrzy z wysokości swych wzorów klasycznych. *Madame Bovary* jest dla niego prawie arcydziełem, lecz „niższego gatunku“ dlatego, że nie góruje w niej nad wszystko walka namiętności z obowiązkiem, jak u mistrzów wieku XVII. Krytyka nie pociąga ani styl barwny i plastyczny Flauberta, ani szczegółowy obraz wewnętrznego usposobienia i nastroju Emmy, ani drobiazgowa analiza jej namiętności. Utwór ten stawia on nawet niżej *Manon Lescaut* dlatego, że Manona napisaną została w wieku osiemnastym... *Education sentimentale* nie podoba się również surowemu krytykowi dlatego, że wszystkie w niej postaci są płaskie, z czym się Lemaitre nie zgadza, że autor wyeliminował ze swego dzieła charaktery podniosłe i szlachetne, które według tradycyjnej estetyki stanowić muszą konieczne przeciwstawienie charakterów pospolitych i niskich. Stawiać podobne żądanie powieści realistycznej, jest to zapominać o jej cesze właściwej, powieść ta bowiem nie sili się na rażące i krzyczące kontrasty, lecz maluje życie, jakim jest, ze wszystkimi jego drobiazgami. Lemaitre oświadcza, że „Edukacja sentymentalna“ podoba mu się nadzwyczaj dla prawdy i trafności rysunku, dla postaci żyjących, które wyobraża, choćby figury owe nie miały ściśle wyobrażać przeciętnych lub podniesionych do pewnej potęgi typów ludzkich. *Rois en exil* zasługuje sobie na pochwałę Brunetièra, widzi on jednak

w dziele Daudeta za mało ogólnego pierwiastku, za wiele zaś szczegółów drobiazgowych, chociaż charakterystycznych, co Lemaitre uważa za główny powab tego utworu.

Wogóle — mówi Lemaitre — klasyczny krytyk ma umysł zbyt filozoficzny, zbyt zajęty teoryjami, trzyma się więc na wodzy i nie daje się podbić dziełom, względem których z góry już jest uprzedzony. Ponieważ stara się przedewszystkiem klasyfikować i zestawiać jednych autorów z drugimi, oraz podnosić kwestye ogólne, troska ta nie pozwala mu wnikać dostatecznie w treść intelektualną i moralną utworów współczesnych. Pochop do porównań z modelami i pospiesznego przesądzania przeszkadza krytykowi wczytać się w rozbiegane dzieła, rozkoszować się ich pięknosciami, odkrywać je nawet mimo wad i braków, wyszukiwać strony nowe i charakterystyczne. Brunetière jednak wnika chętnie w dusze, mające lat dwieście — we współczesne nie raczy. Przyznaje on, że znajdują się u Zoli piękne stronicce, zbywa je jednak mimochodem i niechętnie, szeroko zaś rozwodzi się nad temi, które mu się wydają brzydkimi i wstrętnymi. Są jednak — zaznacza Lemaitre — u Zoli strony oryginalne i charakterystyczne, które się nie napotykają ani u Balzaka, ani u Flauberta, i te to należałoby określić przede-wszystkiem, „odczuwszy poprzednio“.

Cała rzecz, że Brunetière nie rozumie i nie odczuwa literatury współczesnej, że ją mierzy z pun-

ktu widzenia innego literackiego okresu, że literatury tej nie lubi... Lemaitre przeciwnie — nie lubi literatury dawnej, uwielbia zaś współczesną. „Bossueta naprzykład, powiada autor, każe mi krytyk uważać za największego pisarza swego czasu, a nawet całej literatury francuskiej! Wyznaję jednak szczerze, że potrzebuję wysiłku, ażeby czytać Bossueta. Prawda, że przeczytawszy kilka stron nie czuję, iż mam do czynienia z pisarzem nie byle jakim, nie sprawia mi on jednak przyjemności, podczas gdy otwierając czasami, na chybił trafił, jakąś książkę dzisiejszą lub wczorajszą (mówię oczywiście tylko o książkach, należących do literatury), zdarza mi się drzeć z rozkosznego wzruszenia, być przenikniętym przyjemnością aż do szpiku — na tyle lubię tę literaturę drugiej połowy wieku XIX, tak niezrozumiałą, tak niespokojną, szaloną, zgryźliwą, rozstrojoną i subtelną — i lubię ją nawet w jej przesadzie, śmiesznościach, afektacyi, czuję bowiem w sobie samym ziarno tych zalet i braków, czuję w niej siebie samego! Mówiąc zresztą bardziej seryo — ciągnie dalej Lemaitre — zróbmy rachunek. Jeżeli Corneille, Racine, Bossuet nie mają dziś równych sobie, to czyż „wielki wiek“ miał równych Lamartinowi, Wiktorowi Hugo, Mussetowi, Micheletowi, George Sand, Sainte-Beuvowi, Flaubertowi, Renanowi? Czyż to moja wina, że wolę przeczytać rozdział Renana niż kazanie Bossueta, *Nababa* lub *Księżnę de Cleves*, albo wreszcie komedię Meilhaca i Ha-

levyego niż nawet Moliera? Nic nie przeciwdziała tym wrażeniom, silniejszym nad wszystko, wiążą się bowiem one z naturą naszego umysłu i temperamentem. Nie mam nic — kończy Lemaitre — przeciwko upodobaniom Brunetièra, niech jednak stanie się to zupełnie widocznem, że „zasady” jego są jego „osobistemi upodobaniami”.

III.

Widzieliśmy już, że Lemaitre nie lubi klasycznego ani metafizycznego dogmatyzmu, że wprost nie wierzy weni, widzi w nim bowiem tylko mniej lub więcej świadome podnoszenie własnych upodobań do godności dogmatów i zasad. Krytykowi naszemu nie imponuje również klasycyzm starożytny, grecki i rzymski. W wybornym szkicu o „neohellenizmie“, napisanym z powodu utworów pani Adam¹⁾, rozbiera on względną wartość starego hellenizmu i przychodzi do wniosku, że świat współczesny nie tylko jest nam bliższy, lecz bardziej wszechstronny, złożony, wyższy od zamierzchłego i bądź-co-bądź pierwotnego pod wielu względami świata starożytnych Greków i Rzymian.

Weszło jednak w zwyczaj unosić się nad Helladą i widzieć w jej sztuce niedoścignione wzory doskonałości. „Rozentuzyazmowani neohelleniści — mówi autor — marzą tylko o tem, jak pragnęliby żyć w Atenach, gimnastykować się,

1) *Les Contemporains*. Tom I, str. 143,

słuchać mówców pod gołym niebem i uczęszczać na tłumne zebrania ludowe (w których zresztą brali tylko udział uprzywilejowani obywatele), napawać się wraz z Grekami naturą, bywać na przedstawieniach tragedyi, które trwały dni całe...”

„Otóż ja bynajmniej! — powiada krytyk otwarcie. — Każą nam się może domyślać, że przeniósłszy się do Aten, przybralibyśmy głowy i serca Ateńczyków, wtedy jednak przestalibyśmy być sobą. Przypuszczam jednak, że tacy, jakimi jesteśmy, zostalibyśmy przeniesieni do wskrzeszonego miasta Pallas-Ateny i zmuszeni żyć życiem jego obywateli. Czy sądzicie, że czulibyśmy się zadowoleni i swobodni? Zbyt wiele by nam brakowało: domowego ogniska, własnego kąta, zbytku, komfortu, życia towarzyskiego i wszystkich tych przyjemności i uczuć, które, wypływają ze stanowiska kobiety w społeczeństwie nowożytnem: uprzejmości, galanteryi, pewnych idei i pewnych delikatności. Trzebaby było żyć ciągle za domem, ciągle na ulicy lub na placu publicznym; wciąż sądzić, głosować, zajmować się polityką, a jednak nie wiedzieć co począć ze swymi dziesięcioma palcami. I nie wolnoby nam było nawet myśleć według własnego upodobania, świadkiem Sokrates, musielibyśmy natomiast być obecnymi przy krwawych ofiarach ludzkich (robiono je przed zwycięstwem salamińskim). Te drobne przykrości byłyby wynagrodzone, powiadają nam, przyjemnością pożycia z ludźmi inteligentnymi, pięknymi, wszech

stronnymi znawcami i artystami — bez wyjątku. „Był to — powiada Renan — lud arystokratów, publiczność złożona całkowicie ze znawców, demokracja, która pojmowała odcienie artyzmu tak subtelne, że nasi wyrafinowani smakosze zaledwie je dostrzegają...” P. Renan dodaje krytyk, który wątpi o tylu rzeczach, zdaje się o tem nie wątpić. A jednak Tucydides i mówcy greccy dają mi niekiedy szczególne wyobrażenie o tem życiu, tak harmonijnem i inteligentnem i wydaje mi się, że trzy czwarte drwin i sarkazmów Arystofanesa musiało się stosować do ludzi dość pospolitych. Nie! stanowczo lepiej jest żyć w w. XIX i w Paryżu, a choćby nawet gdzieś w prowincjonalnym zakątku. Myślę również, iż jest wiele afektacyi i złudzeń w owej admiracyi dla sztuki greckiej... Gdy mowa o tej sztuce, słyszymy entuzyastyczne wykrzykniki o miarze, prostocie, jasności, harmonii, czystości linii, proporcyi... Obawiam się istotnie, powiada Lemaitre, że wielbiciele ci zapalają się raczej do idei, jaką sobie wytworzyli o sztuce greckiej, niż do samego greckiego artyzmu. Można bez rozmijania się z prawdą powiedzieć, że neohelleniści lubią tę sztukę jedynie przez reakcyę, wskutek tego, że znają inną, bardziej złożoną i żywotną i którą podobna im się lekceważyć, bądź z przesytu i zniechęcenia, bądź dla pokazania, że mogą się od niej oderwać i stojać ponad nią, wyżej... Wypowiem bluźnierstwo — ciągnie dalej Lemaitre. — Lubię, bezwątpienia w fryzach Parthenonu naiwność ry-

sunku, pogodą całości i pewną umiejętność zgrupowania. Trudno mi jednak nie zauważyć, że wszystko jest zbyt uproszczone, że młode dziewczęta są zbyt krótkie, że figury niektóre są niezgrabne i ciężkie etc. Wiem, że można patrzeć innemi oczyma i wszystko to wyda się wtedy zaletą; bądź co bądź mam pojęcie o okazach sztuki i znam takie z nich, które mnie zadawalniają zupełnie inaczej. Ażeby twierdzić, że statua grecka jest piękną *par excellence*, potrzeba naprzód dać określenie piękna „zrobione umyślnie“ ku temu. A i wtedy lubić będziemy tę sztukę dopiero jako przeciwstawienie innej, bogatszej, niespokojniejszej i obdarzonej poczuciem o wiele subtelniejszym...”

Lemaitre dowodzi następnie na przykładach, zaczerpniętych z utworów pani Adam, że narzuca ona Grekom takie pojęcia o naturze, jakiego nie mieli, że każe im kochać się tak, jak się obywatele ateńscy nie kochali, że wkłada w ich piersi uczucia, których nie znali. Patrzymy dziś na przyrodę innemi oczami, niż patrzeć na nią mogli Grecy starożytni; dla nich była ona niemą prawie dekoracją, na którą nie wiele zwracali uwagi — dla nas natura jest pełną poznanych i nieodkrytych jeszcze tajemnic; życie które nią porusza i ożywia, tak bliskiem i pokrewnem jest naszemu życiu, kształty i barwy, które ją stroją, tak dla nas zrozumiałe i ponętne... tego wszystkiego nie wiedział i nie odczuwał, tak jak my, Grek starożytny.

W miłości greckiej każe nam szukać pani Julja Lambert (Adam) podwójnego prądu, zmysłowego i mistycznego, podczas kiedy pierwiastek romantyczny i marzycielski w miłości, religijny kult kobiety, pietystyczne zatapianie się w jej kontemplacyi, petrarkizm — to wszystko przyszło dopiero z chrześcijaństwem, rycerstwem, Europą średniowieczną i nowożytną...

Dla neogreków atoli chrystyanizm jest pierwiastkiem wrogim i obcym. Hellenizm był spokojnym rozwojem ducha rasy aryjskiej — chrystyanizm stał się spaceniem tego jasnego geniuszu, za sprawą ponurego umysłu Semitów. Stąd straszna troska o przyszłość zagrobową, poddanie i poświęcenie życia ziemskiego marzeniu o życiu innym, pojęcie, które wykoszławiło, poniżyło i zepsuło ludzi. Nieprzejeđnani nowogrecy wyprowadzają ten pierwiastek niszczący aż od Sokratesa, tego fałszywego Greka, którego słuszenie skazano na śmierć za herezyę. Zakażenie jadem semickim uczyniło zachód chorym całych lat dwa tysiące i dziś jeszcze dalekim jest on od wyleczenia się. Wicli średnie są zbrodnią chrystyanizmu i t. p.

Byłoby smutnem — powiada autor — gdyby historia była tak prostą. Można jednak utrzymywać, że rzeczy się miały nieco inaczej. Nie mając zamiaru wyczerpywania wszystkich argumentów, jakieby można hypotezom podobnym, w sposób równie hypotetyczny, przeciwstawić, Lemaitre zaznacza najprzód, że kiedy rasa pewna ulega wpły-

wowi innej rasy, to widocznie miała już ku temu stosowne usposobienie. Hellenizm, zauważyć należy, upadł już bardzo nisko, kiedy pojawił się chrystyanizm. Dogmaty przytem chrześcijańskie sformułowali Grecy; oni to właśnie zamącili, jeżeli się tak wolno wyrazić, czystość pierwotnego chrześcijaństwa. Jeżeli zaś mówi się, że księga Genezy ma początki wschodnie i indyjskie, to i tu więc Aryjczycy zapożyczyli się u Aryjczyków. Skoro barbarzyńcy zachodni przyjęli chrześcijaństwo z takim zapalem, to prawdopodobnie odpowiadał on jakiejś potrzebie ich dusz nieokrzesanych i marzycielskich. Barbarzyńcy ci zaś byli znowu Aryjczykami, to jest braćmi Greków. Wszystko to zresztą — dodaje autor — jest czczą gadaniną. Wieki średnie i chrześcijaństwo można bronić daleko poważniej przeciwko pogardzie i nienawiści kilku neogreków.

Jeżeli my, współcześni — mówi Lemaitre — mamy czucie tak delikatne i nerwowość, z której jesteśmy dumni — czasami bardziej niż wypada, to być może dlatego, że ludzie wieków średnich, których kość z kości jesteśmy, mieli uczucia gwałtowne, bóle, porywy i przerażenia o wiele więcej urozmaicone i silne niż Grecy starożytni. Wiara chrześcijańska mieszając się do wszystkich ludzkich namiętności, skomplikowała je i powiększyła myślą o czemś pozaziemskim, oczekiwaniem lub obawą rzeczy zagrobowych. Myśl o życiu tamtem zmieniła postać tego życia, wywo-

łała gwałtowne poświęcenia i rezygnacye, oparte na czułości bezgranicznej; marzenia i nadzieje, które porywały dusze, i rozpacz, które były bliżskimi śmierci. Magdalena skarżyłaby się niesłusznie. Kobieta stawszy się wielką kusicielką, samotrzaskiem dyabła, wzbudzała pożądania i uwielbienia tem gorętsze i zajęła inne zupełnie miejsce w świecie. Przekleństwo rzucone ciału, u dramatykowało miłość. Pojawiły się nowe namiętności: paradoksalna nienawiść natury, miłość Boga, wiara, umartwienie. Obok rozpusty, zrospaczonej grozą piekła, wyrobiła się czystość, niewinność i dziewiczość; obok nędzy bezmiernej i dzikości nieukróconej — miłosierdzie, współczucie dla doli ludzkiej, w którym serce całe się roztopiało. Zrodziły się starcia instynktów, namiętności, wiar, walki wewnętrzne, których dawniej nie znano; sumienie stało się bardziej złożonem, smutek pogłębił się, czułość wzbogaciła... Przypuściwszy, że święty Paweł zabiłby się podczas upadku swego na drodze do Damaszku, że cesarstwo zupełnie zhellenizowane powoli zaanektowałoby barbarzyńców, miasto być przez nich zalanem, że filozofowie drugiego wieku zdołaliby zrobić z politeizmu religię powszechną i gdyby wszystko to ciągnęło się lat dwa tysiące (wszystkie hipotezy są możliwe), byłbym z tego — kończy autor — mocno niezadowolony, jestem bowiem przekonany, o ile nim można być w tych rzeczach, że dusza ludzka nie byłaby tym instrumentem rzadkim i doskonałym,

jakim jest obecnie. Zakres naszych wspomnień i wrażeń byłby nieskończenie uboższym. Pozostałyby odcienia myśli i uczuć, którychbyśmy dotąd nie pojmowali i nie znali...

Ostatecznie neohellenizm, któremu hołdowała we Francyi w młodszych swych latach pani Adam, uważa Lemaitre za namiętny protest przeciwko temu, co w chrystyjanizmie przeciwnego jest ciału i życiu ziemskiemu, w szczególności zaś protestem przeciwko dogmatowi o grzechu pierworodnym... Nie tyle zresztą chodziło nam tym razem o nowohellenizm, ile o zapatrywania Lemaitra na sztukę grecką i starożytność w ogóle, jako przeciwstawienie do nowoczesnego i współczesnego nastroju. Dodam jeszcze tylko, że to, co mówi Lemaitre o neohellenizmie, da się poniekąd powiedzieć i o całym Odrodzeniu...

IV.

Lemaitre czuje się człowiekiem najzupełniej współczesnym i lubi, jak powiada, przedewszystkiem literaturę współczesną, dzisiejszą. Jej też poświęcił trzy tomy studyów i portretów. Czując się pociągany ku tej literaturze, stawia sympatyę, jako pierwszy warunek swej impresjonistycznej krytyki, warunek nieodzowny dla zrozumienia i należytej oceny utworów artystycznych. „Należy, mówi, zbliżyć się przedewszystkiem z sympatyą i miło-

ścią do tych z naszych współczesnych, którzy nie stoją poniżej krytyki. Trzeba naprzód zanalizować wrażenie, które wywiera na nas książka; następnie starać się określić autora, opisać jego „formę”, powiedzieć, jakim jest jego temperament, czym jest świat dla niego i czego w nim szuka nade wszystko; jakie ma wyobrażenie o życiu, jakim jest rodzaj i stopień jego uczuciowości, jak wreszcie umysł ma ukształtowany? Słowem, starać się należy określić, według wrażenia, które się odeń otrzymało — wrażenie, jakie on odbiera od rzeczy go otaczających. Dochodzi się wtedy, ciągnie dalej Lemaitre, do tak zupełnego utożsamienia się z pisarzem, którego się lubi, że gdy popełnia on zbyt rażące błędy, sprawia to przykrość, i przykrość prawdziwą. Jednocześnie atoli widzi się dokładnie, wskutek czego dał się autor uwieść tym lub owym błędom, w jaki sposób stanowią one część składową jego samego, tak że braki te wydają się nam niebawem nieodłącznymi od autora, koniecznymi, a wreszcie usprawiedliwionymi i nawet pociągającymi¹⁾. Ten sam temat porusza krytyk na innem jeszcze miejscu, zapytując się, czy miłość godzić się może z krytyką i odpowiada: „Nie można twierdzić, ażeby miłość nie dała się pogodzić z pewną dozą przynajmniej zmysłu krytycznego. Czyście zauważyli? Lubo się jest zajętem, dobrze zajętem i poruszonym do głębi, mo-

1) Les Contemporains, tom I. 247.

żna dostrzegać zupełnie wyraźnie ułomności i braki tego, co ojcowie nasi nazywali „przedmiotem miłości“; kiedy zaś przykro nam widzieć go niedoskonałym i kiedy nas to gniewa (nie na niego), żal ten i zawód zwiększa jeszcze bardziej naszą tkliwość. Chcemy zapomnieć i ukrywamy przed nim (znając go jednak dobrze) to, co może być w nim wadliwego, jak ukrywamy przed sobą własne nasze braki, delikatne te zaś starania utrzymują miłość naszą w ciągłym naprężeniu, czynią ją więcej wartą i bliższą“...¹⁾ Dobry krytyk, mówi wreszcie autor, pojmować winien rzeczy głębiej niż młody powieściopisarz i być tem bardziej wyrozumiałym...

Określenia te, jak widzimy, odskakują mocno od zwykłego krytycznego zoilizmu, który się czuje przedewszystkiem powołanym do sądzenia, „krytykowania“ i wykrywania stron słabych, do wykazywania swej wyższości nad sekcjonowaną ofiarą. Prawidła powyższe jednak stosują się, oczywiście, do tych tylko, do których krytyk przystępuje z miłością i sympatją; gdy chodzi o pisarzy z góry dla krytyka niesympatycznych postępować on będzie prawdopodobnie według metody wręcz przeciwej. Lemaitre sam zresztą robi zastrzeżenie, iż prawidło powyższe stosuje się do pisarzy nie stojących „poniżej krytyki“. Za takiego, na przykład, uważa Ohneta, odmawiając mu

1) Les Contemporains, tom I, 194—195.

wprost prawa należenia do literatury, co zresztą szczegółowo uzasadnia. Dla innych współczesnych ma Lemaitre wiele bardzo wyrozumiałości i gorącej sympatii, obdzielając nią nawet pisarzy różnych kierunków metody pisarskiej. W każdym stara się wynaleść najlepszą stronę, najwybitniejsze zalety, dostrzegając je łacniej i chętniej, niż wady i braki. Jest nader toleranckim i wyrozumiałym dla swych wybrańców, a posiada ich grono nader rozległe, świadczące o nader obszernej skali upodobań i gustów krytyka. Nikt też nie zaprzeczy, że sympatya jest nader ważnym pierwiastkiem krytycznym, jeżeli bowiem może niekiedy uczynić krytyka zbyt wyrozumiałym, to jednak w większości wypadków ona właśnie pozwala mu rozumieć i odczuwać rozbierane dzieła, ułatwia krytyczną intuicyę, przeobraża przytem krytyka w wymownego często tłumacza i komentatora tendencyi, choćby artystycznych tylko, rozpatrywanego autora.

Lemaitre jest bystrym analitykiem i umie, mimo swego krytycznego sceptycyzmu, trafnie podpatrywać i nader szczegółowo określać artystyczne właściwości autorów, o których pisze. Nic bardziej ścisłego, jak rozbiór właściwości budowy artystycznej, stylu i całej wrażliwości artystycznej Goncourtów. Nader oryginalnie scharakteryzowany jest Zola, którego Lemaitre uważa za poetę i epika, który na wzór piewców homerycznych ożywia i uosabia naturę, przyodziewając ją w potworne kształty; ludzie i namiętności mają u niego jakieś

rozmiary olbrzymie, symboliczne. Drobne opowiadania Daudeta scharakteryzowane nader szczegółowo, właściwości stylu i wrażliwości kobiecej tegoż — z prawdziwem mistrzostwem.

Lemaitre, prócz swej artystycznej właściwości, posiada, i na to kładę nacisk, niepospolite wykształcenie literackie. Literaturę klasyczną, grecką i rzymską, równie jak francuską zna wybornie i jest w niej gruntownie odczytany. Sam pisał poezye i nowele, zna też doskonale technikę artystyczną. Zna jej wszystkie tajniki, igra z nią swobodnie, umie więc z całą zawodową ścisłością rozbiierać utwory artystyczne, które go pociągają. Nie jest przytem, jak powiedziałem, wielbicielem jednostronnym. Lubiąc najbardziej pisarzy zbliżających się do szkoły realistyczno-naturalistycznej, umie jednak sympatycznie oceniać i romantyczność Feuilleta, lub Rabussona i powieści Fabra, w których treść czerpana jest wyłącznie prawie z życia księży (bez żadnej tendencji do szykany, owszem z całą sympatią dla tych typów odrębnych); interesują go również powieści wiejskie Glouveta, wyrafinowany pesymizm Bourgeta i klasyczna forma Guy de Maupassanta, który doprowadził do mistrzostwa stare *contes* francuskie. A pisarzem, ku któremu najżywszą czuje sympatię, jest Piotr Loti.

Prawdziwymi perelkami krytyki artystycznej są rozbiory poetów: Teodora Banvilla, Armanda Silvestra, Leconta de Lisle, Coppéego, José-Maria de Heredia. Lemaitre nie ogranicza się na-

wet na poetach i powieściopisarzach, lecz pisze o krytykach literackich i teatralnych, jak Brunetière Sarcey, Weiss; o fejletonistach jak Henryk Fouquier i Wolf. Z ogromną łatwością rozwiązuje szarady maksym, z powodu zbiorku jakiejś *comtesse Diane*, a nawet analizuje krasomówstwo kaznodziejskie *à propos* kazań księdza Monsabré. We wszystkich tych studyach i szkicach krytyk przejawia nie tylko wielką wrażliwość na zagadnienia współczesne, znajdujące swe odbicie w literaturze, lecz nadto umysł bystry, analityczny, jasny i żywy.

V.

Lemaitre sam mówi o sobie, iż dlatego tak lubi literaturę współczesną, że czuje w niej samego siebie, że dzieli wraz z nią wszystkie jej właściwości, zarówno zalety, jak wady. Jedną z takich właściwości jest pesymizm, którym przejętą jest nawskróś szkoła naturalistyczna. Krytyk nasz jest także pesymistą. „Paweł Bourget, powiada, broni się przeciwko temu, jakoby był pesymistą. Jest jednak w błędzie! Pesymista nie jest koniecznie człowiekiem, który twierdzi, że złe przeważa nad dobrem we wszechświecie, ani mizantropem, hipochondrykiem lub zrozpaczonym. Każdy człowiek, mówi dalej, który zastanawia się nad dołą ludzką i znajduje ją niepojętą, nie ma zaś dla pokrzepienia się ni wiary chrześcijańskiej, ani naiwnej wiary

w postęp, może być nazwany pesymistą. Sam już fakt, że nie rozumiemy nic w ustroju świata, jest, kiedy nad tem pomyślimy, przykry. Nie przeszkadza to jednak żyć, jak drudzy, cieszyć się przy sposobności niebem, świeżem powietrzem, a nawet towarzystwem mężczyzn i kobiet; w chwilach atoli rozważa jest rzeczą całkiem niemożliwą by móżd być, poza wiarą religijną, optymistą; za wiele jest cierpień bezcelowych, zewsząd zaś otacza nas zbyt gruby mur nocy...“ Oto wyznanie wiary krytyka w rzeczy pesymizmu i optymizmu. Nie będę się nad tem rozwodził. Zarówno optymizm, jak i pesymizm wydają mi się metafizycznymi poglądami, jeżeli je brać jako coś absolutnego. Istoty rzeczy bezwątpienia nie znamy i nigdy zapewne dobrze znać nie będziemy; nie widzę w tem jednak powodu do umartwień. Ci tylko mogą się oddawać rozpacz z tego powodu, którzy zamyślali nierozważnie posiąść odrazu całą wiedzę i dotrzeć do jądra wszechrzeczy. Doznawszy nader zrozumiałego zawodu, oddają się czarnemu pesymizmowi, w czem leży spora doza naiwności. Z drugiej strony granice naszego poznania nie są bynajmniej zamknięte i murem otoczone. Poza kresem naszej wiedzy dzisiejszej rozciąga się raczej dziewiczy las i pola nowinne, w niezajęte zaś te obszary wrąbywać się i worywać może każdy, komu w starych ramach zaciasno. Trzebież zaś puszczy i orka nowin są to zajęcia tak pociągające i pochłaniające, że odpędzają wybornie wszelką nudę i pesymizm.

Tyle co do wiedzy o świecie. A życie ludzkie? Zapewne jest w niem daleko więcej nędz wszelkiego rodzaju, niż jasnych promieni. I w tem jednak nie widzę racyi dla pesymizmu. Są zapewne marzyciele, którzyby chcieli mieć „pieczone gołąbki“ bez trudu i starań i pragnęliby widzieć świat odrazu doskonałym; spostrzegłszy zaś, że wiele mu jeszcze do tej doskonałości brakuje, mają pretensye do sił wyższych, że go odrazu lepszym nie stworzyły. Znowu naiwność. Natura mało się troszczy o to, czy ludziom źle, czy dobrze na ziemi. To ich rzecz. Niechże więc urządzają się jak im najlepiej, nie żądając oczywiście od świata rzeczy nadzwyczajnych. Życie jest trudne i złe, każdy jednak może mieć nadzieję wyrabiania w niem sobie jakiejś znośnej sadyby. Zdarzyć się mogą wprawdzie klęski elementarne, nieszczęścia, wypadki — przeciwko wszystkim nie podobna się ubezpieczyć, co najwyżej przeciwko ogniewi i gradobiciu. Gdy jednak wielu ludzi pracuje nad polepszeniem ogólnych warunków istnienia, można mieć nadzieję, że życie stanie się coraz łatwiejszem i znośniejszem. I nie należy bynajmniej zamykać swych pragnień w zbyt ciasnym zakresie, ograniczać do potrzeb koniecznych. Bynajmniej. Mając przed sobą ludzkie i realne ideały prawdy, szczęścia i piękna, możemy z całą pewnością ku nim się zbliżać. Niejeden wprawdzie padnie na drodze, nie jednemu nie wesoła dola przy padnie w udziale; czyż żołnierz jednak idący

z otuchą ku zwycięstwu nie jest narażony na śmierć i rany? Gdy się zaś idzie naprzód z całym przeświadczeniem o słuszności sprawy, i rany mniej bołą i śmierć nie wydaje się tak straszną. Z tego wszystkiego da się wyprowadzić wniosek, że życie nie powinno wcale usposabiać do nudy i pesymizmu. Pojęcie to w swej absolutnej tendencji jest równie naiwnem, jak różowy optymizm i zaziemski jakiś idealizm.

Drugą plagą współczesnej literatury we Francji jest eklektyzm. I jemu też Lemaitre ulega. Eklektyzmowi nie należy mieszać z wszechstronnością. Jest-to raczej to, co trafnie określił Bourget jako dyletantyzm: lubowanie się w najsprzeczniejszych poglądach i uczuciach, bez możliwości stopienia ich w jedną całość. Mimo całego umysłowego i uczuciowego sybarytyzmu jaki daje eklektyzm, człowiek czuje się przygnębiony tem bogactwem myśli i wrażeń, nie może ich opanować, czuje się rozerwanym i... pożałowania godnym. Lemaitre powiedział to sam o sobie. Charakteryzując Sarcey'a zauważył, że ten, będąc całkowitym, chociaż i dość ograniczonym w swych poglądach, nie jest w stanie wejść w duszę impresjonisty, równie jak w duszę wierzącego katolika. Nie robię mu jednak z tego zarzutu, spieszenie dodaje krytyk. „Ci, co jak ja starają się wejść wszędzie, nie mają często swego własnego domu i godni są pożałowania ¹⁾“.

¹⁾ Tom II, str. 224.

Ów dyletantyzm czy eklektyzm, wahanie się z wydaniem ostatecznego sądu, równie jak podgryzający wszystko sceptycyzm daje się często spotykać u Lemaitra. Nie jest on jednak u niego suchym, odstręczającym, ani doktrynerskim. Jest to raczej wahanie się duszy wyrozumiałej i wrażliwej, która ma skrupuły w ferowaniu niecofniomych wyroków, gdzie okoliczności łagodzące przemawiają na korzyść podsądnego; — wahanie się umysłu otwartego na ścieżaj, który tyle rzeczy pojmuje i widzi, że mu trudno o wybór; umysłu, który *in dubiis* zachowuje sobie *libertas*, nie troszcząc się atoli zbytnio o uparte trwanie w głównych artykułach wiary.

Ten krytyczny sceptycyzm przybiera czasem u Lamaitra formę kaprysu i hypotetycznych łamigłówek. Po napisaniu naprzykład siarczystej filipiki przeciwko kronikom dziennikarskim, inaczej zwanym fejletonami, krytyk zatrzymuje się i powiada: „A jednak, w miarę, jak wyrażam te prawdy, banalne jak same kroniki, tracę pewność siebie. To co powiedziałem o kronikach, da się powiedzieć o dziennikach wogóle, a nawet o całej literaturze, jeżeli cała literatura jest czczem przelewaniem z pustego w próżne; — powiedzieć jednak, że coś jest czczem, próżnem, jest to nic nie powiedzieć. Fragmenty rzeczywistości, odbite w danym umyśle — oto określenie najpiękniejszych książek. Określenie to jednak da się zastosować do najmniejszego artykułu dziennikarskiego — kro-

nika będzie więc, jeżeli chcecie, prochem literatury, zawsze jednak literatury“. W tych uwagach podnosi Lemaitre wysoko wewnętrzną i zewnętrzną wartość kroniki Henryka Fouquier, wytrawnego i głębokiego myśliciela w kwestyach etycznych, specjalnie przytem w kwestyi kobiecej; początkowe lekceważenie kronik stosowało się właściwie do Alberta Wolffa, płytkiego fejletonisty i jeszcze płytszego estetyka.

W sprawie zagadnień społecznych i politycznych Lemaitre nie wypowiada się wyraźnie, nie okazuje jednak reakcyjnych predylekcyi. Czuć zresztą, że w kwestyach tych nie ma wyrobionych poglądów, ani trwałych sympatyj, w czem znowu należy zupełnie do literatury naturalistycznej, odznaczającej się brakiem wszelkich społeczno-politycznych poglądów. Kiedy zaś na ten grunt się zapuszcza, jak w sylwetce Rocheforta, widać, że robi przypuszczenia i wnioski w dziedzinie, której nie rozumie i nie odczuwa. To też studyum o Rocheforcie kończy się następującem wyznaniem: „Obawiam się, że dawszy zbyt wiele przypuszczalnych objaśnień (dotyczących publicystycznego charakteru naczelnego redaktora *l'Intransigeant'a*), zaciemniłem tylko to, co starałem się wyjaśnić. Jeżeli objaśnienia te wydadzą wam się sprzecznymi — możecie wybrać sobie między niemi te, które się wam podobają. Jeżeli zaś macie skłonności filozoficzne bierzcie wszystko razem, właśnie dlatego, że są sprzeczności. Zresztą, możecie po-

wiedzieć także, że nic nie było do objaśniania. Rochefort jest być może daleko mniej złożonym, zarówno w dobrym jak w złym, niż mi się wydało¹⁾". Wyznania te mają przynajmniej wartość szczerości.

W Lemaître bądz-co-bądz siedzi b. profesor i wychowawiec szkoły normalnej, *un normalien*: „normaliści“ zaś stworzyli nawet szkołę, odznaczającą się, niezależnie od szkolarskiego pedantyzmu, podniesieniem do godności zasady „zdrowego rozsądku“, przy czczości i próżni w zagadnieniach szerszego polotu. Coś z tego nastroju posiada i Lemaître. „Zdrowy chłopski rozum“ byłby dlań za ciasnym, pewna jednak drobna jego doza ratuje go w powodzi pesymizmu, eklektyzmu, dyletantyzmu i wszelkich sprzeczności. Wobec tego radykalizm każdy razi go, jako coś stanowczego i absolutnego. Nie może go też darować Richépinowi, poecie, który w „Błąźnierstwach“ rzucił namiętne rękawicę wszystkim wiarom i zasadom. Lemaître, który, jak sam powiada, umie wejść w każdą duszę — w duszę radykała wnikać nie jest w stanie. Nie miejmy mu tego za złe, jest bowiem już i bez tego dostatecznie wszechstronnym...

VI.

Pozostaje mi jeszcze zestawić niektóre uwagi dla ostatecznego określenia krytycznego impresywnizmu Lemaître.

¹⁾ Tom III. str. 34.

Krytyk często wraca do tej zasady, że „człowiek jest miarą rzeczy“, każdy zaś krytyk miarą dla dzieł, które ocenia. Cokolwiekbyśmy mówili, utwór pewien jest zły lub dobry w miarę tego, czy podoba się sędziemu, lub nie. Zdarzyć się jednak może, ciągnie dalej autor, że na zdanie wypowiedziane przez jakiegoś znawcę, zgodzą się i inni, że stanie się ono „powagą...“ Ażeby zaszedł ten ostatni wypadek, potrzeba dwóch warunków: albo krytyk poślubi zdanie większości „ludzi uczciwych“, wykształconych lub nawet szerokiego ogółu — albo też potrafi im swe zdanie narzucić. Ażeby być powagą, trzeba nadto trzymać się stale pewnej miary. „Dobry krytyk — powiada Lemaitre — niema wcale własnych upodobań (*lubies*), nie może zmieniać zdań jak koszule. Szacując dane dzieło, przypomina sobie inne, które już taksował i pilnuje miary, którą nosi w sobie. Pozostaje zawsze niezmiennym wobec dzieł twórczych, dla ułatwienia tej jednakowości trzyma się pewnych zasad, które uważa za absolutne i niezmiennie. Ma wtedy doktrynę... Pierwiastek stałości może się mieścić zresztą nietylko w głowie krytyka, lecz w jego temperamencie i gustach, o ile one są trwałe. Okazem tego ostatniego rodzaju jest naprzykład J. J. Weiss, krytyk francuski, który upodobał sobie namiętnie, szczerze i z niepospolitą erudycją niektóre formy, szczególnie świetne umysłu francuskiego i te okresy, w których umysł ten okazał najwięcej subtelności

wdzięku i szlachetności¹⁾“. Stałe upodobanie ma w tym wypadku charakter prawie stałego kaprysu.

Sobie nie przyznaje Lemaitre charakteru zawodowego, „dobrego“ krytyka. „Ach — powiada — jestem tak mało krytykiem, że kiedy zajmie mnie jaki pisarz, należę całkowicie do niego; niezadługo atoli inny znowu autor może mnie osiąść równie całkowicie i wrażenia, od tego ostatniego otrzymane, zatrą uczucia i myśli poprzednie; — ponieważ zaś wrażenia te nie bywają nigdy jednego rodzaju, nie mogę wagi ich porównywać i wyprowadzać wniosków, że jedno wrażenie wyższem jest od drugiego... nie mogę wam dać żadnej doktryny, nic stałego — pierwiastku bowiem tego nie mam w sobie. Krytyk więc zmienny jest w swych pojęciach i gustach, jak owa *donna*, która jest *mobile* i byłby waryatem ten, ktoby mu ufał²⁾“.

Poczekajmy jednak chwilę, a autor postara się nam ten zmienny kierunek nieco uzasadnić.

Zaczyna od tego, że przeczy istnieniu nie tylko już krytyki, opartej na pewnych, uzasadnionych i jednolitych podstawach, lecz wprost samej indywidualności. O Pawle Bourget powiada Lemaitre, że jest on widocznie poetą i powieściopisarzem, przedewszystkiem jednak krytykiem (jak Lemaitre) — nie tym jednak, który sądzi i opowiada,

¹⁾ Tom II, str. 267.

²⁾ Tom III, str. 114.

lecz tym, który pojmuje i odczuwa, który zajmuje się przede wszystkim „przyswajaniem sobie różnych stanów psychologicznych”. Pośród tylu dusz, które przeniknął i przywłaszczył sobie, gdzież jest jego własna? Szukając odpowiedzi, powiada Le-maitre, że im pewien krytyk ma umysł szerszy i sympatyę potężniejszą, tem mniej ma rysów indywidualnych. Najwybitniejsi i najoryginalniejsi nie tylko między ludźmi, lecz i między pisarzami są ci, którzy nie wszystko pojmują, nie wszystko odczuwają i nie wszystko kochają, — lecz u których wiedza i upodobanie są ograniczone. Człowiek idealny — mówi dalej — ten, który przyjdzie pod koniec, ponieważ wszystko będzie rozumiał i tłumaczył, nie będzie miał prawdopodobnie żadnego własnego intelektualnego oblicza; będzie miał również nader umiarkowane namiętności, gusta i wady. Członkowie szczupłej oligarchii intelektualnej, którzy według Renana — rządzić będą kiedyś światem, wyzwoleni przez wszechwiedzę ze wszelkich niższych pożądań, będą o tyle do siebie podobni, że trudno ich będzie rozróżnić. Zbliżą się wtedy do Boga, wielkiego mędrca, wielkiego krytyka — Bóg zaś niema żadnej indywidualności. Dziś już człowiek, któryby pojmował całkowicie i głęboko wszystkie formy, w jakich świat odbija się w umysłach ludzkich, nie mógłby być inaczej określony, jak przez ową nieosobową zdolność objęcia i przeniknięcia wszystkiego ¹⁾).

1) Tom III, str. 343.

Do tegośmy jeszcze nie doszli — dodaje Lemaitre. Mamy obecnie tyle sposobów pojmowania krytyki, co powieści, teatru, lub poezyi, indywidualność więc krytyka może się uwydatnić w całej pełni, jeżeli są zdolności po temu. Ledwie potrzebuje dodawać — mówi autor — że krytyk, jak każdy inny pisarz, kładzie koniecznie w swe pisma własny temperament i pojęcie o życiu, ponieważ on to właśnie pisze o innych. Istnieją różnice między krytykami, jak i między „krytykowanymi” autorami. Nisarda, Taina, Sainte Beuva można zestawzić na przykład z Corneillem, Racinem i Molièrem. Wymienionych krytyków charakteryzuje Lemaitre w sposób następujący:

„Nisard zaczyna od tego, że tworzy sobie pojęcie ogólne i jakby oczyszczone o geniuszu francuskim. Idee te wyprowadził z ogólnego poglądu na naszą literaturę. Wprowadza w nią, jako konieczną część składową, wierzenia filozofii spirytualistycznej. Z ideałem pojętym w ten sposób, porównywa on dzieła pisarzy, podnosząc ich lub ganiąc według tego, o ile się do ideału tego zbliżają lub oddalają. Zresztą utwory te krytyk wydziela zupełnie, pomijając zazwyczaj nawet osobę ich twórców; jeżeli zresztą wspomina o nich, to dlatego tylko, ażeby osądzić, w myśl pojęcia o wolnej woli, czy służyli literackiemu ideałowi, który krytyk wyznaje, czy też zdradzali go. Nisard nie uznaje zupełnie żadnego koniecznego związku między dziełami i ich twórcami, pomiędzy tymi

ostatnimi i otoczeniem społecznem, lub też między następującymi po sobie okresami. Historyczne swe wywody rozwija systematycznie i logicznie; umysł francuski podobny jest u niego do osoby moralnej, która się rozwijała i upadała w ciągu wieków... Oczywiście — dodaje Lemaitre — łatwo zauważyć, o ile pogląd ten jest jednostronny i niezupełny; jak jednak ciekawym, subtelnym i pewnym siebie jest mimo to umysł Nisarda!

Taine w swej „Historyi literatury angielskiej” — czytamy dalej — robi wręcz przeciwnie, a jednak robi to samo. Podczas gdy Nisard zwracał tylko uwagę na utwory, Taine usiłuje zaszczycać swą uwagę przedewszystkiem przyczyny dalsze lub bliższe, których one są wynikiem; gdy Nisard uciinał dzieła u korzeni, on zajmuje się głównie korzeniami, w najdrobniejszych ich rozgałęzieniach, a nawet ziemią, w którą się pogrążyły. To jednak tłómaczenie książek ludźmi, ludzi zaś rasą i otoczeniem, jest często wprost ułudą. Krytyk utworzył sobie na pierwszy rzut oka pojęcie ogólne o geniuszu angielskim (jak Nisard o francuskim) i z tego właśnie pojęcia wyprowadza warunki i otoczenie, w jakich dzieła iście angielskie mogą wyrastać. Tych zaś, którzy nie dają się wytłómaczyć tem otoczeniem, pomija. Przychodzi więc, tylko inną drogą, do ciasnej wyłączności Nisarda. Spirytualizm jednej, pozytywizm z drugiej strony doprowadzają do analogicznego rezultatu. Możemy więc powtórzyć: wywody historyczne Taina, są nadzwyczaj syste-

matyczne, stronne i niezupełne; — jak jednak interesującym jest geniusz Taina! Co za potęga uogólnień i jaki czar barw w dziele tego poetylogika!“¹⁾

Tak więc, konkluduje Lemaitre, dogmatyczna lub naukowa krytyka literacka jest niczem innem jak osobistem i zводniczem dziełem ludzkim. Sainte-Beuve łączy z niemałym wdziękiem obie metody; czasami ocenia, częściej jednak opisuje; sądzi jeszcze dzieła tradycyjnie, w guście klasycznym, tradycję tę jednak rozszerza, zajmując się chętnie przechadzkami po literaturze, kreśleniem portretów i życiorysów i dostarczając cennego materiału do tego, co sam tak trafnie nazywał historią naturalną umysłów...

Pomijam, mówi w dalszym ciągu Lemaitre, różne kombinacje, doktryny historyi i psychologii, właściwe pp. Schererowi, Montégut i Brunetierowi, parę słów jednak o Pawle Bourget. „Nie daje on ani portretów ani życiorysów; nie analizuje bynajmniej dzieł i warunków w jakich powstały; nie określa wrażenia, jakie wywierają na nim dzieła sztuki; stara się on tylko wytłómaczyć dokładnie i opisać te „stany duszy“ i idee, które sobie najlepiej przyswoił przez naśladownictwo i sympatyę. Kreśląc zaś w gruncie rzeczy historię własnej swej duszy, kreśli jednocześnie historię wewnętrznego nastroju pokolenia, do któ-

¹⁾ Tom III, str. 345.

rego należy, wnosząc w ten sposób cenny przyczynek do historyi moralnej naszej epoki”.

Ewolucya jednak myśli krytycznej, kończy Lemaitre, na wzorach powyższych nie kończy się. Czeza jako doktryna, jednostronna z konieczności jako nauka, krytyka literacka zdąża, być może, do przeobrażenia się w sztukę pełnego korzystania z książek, rozkoszowania się niemi, a przez to wzbogacania i zaost్రzania dostarczanych przez nie wrażeń...¹⁾

Ku temu ostatniemu pogładowi zdaje się skłaniać najbardziej krytyk, lubo swoim zwyczajem i to zdanie gotów natychmiast zakwestyonować. Rozwijając myśl wyrażoną w zdaniu powyższem, powiada dalej, że krytyka jest wyobrażeniem o świecie, równie osobistem, równie względnem i przemijającym, wskutek zaś tego równie interesującym jak te obrazy, które tworzą inne rodzaje literatury. Krytyka literacka może być rzeczą czarującą, może ona wyrównywać dziełom, o których mówi, a nawet przewyższać je. „Czytelnik lubuje się dziełem rozbieranem i samym rozbiorem. Chwyta on odbicie świata w pewnym umyśle i tego znowu umysłu w drugim. Widzi on, w jaki sposób człowiek, który w pewien sposób odtworzył rzeczywistość, jest z kolei odtwarzany przez innego. Jak artysta tworzy swoje osobistości, tak krytyk tworzy znowu poniekąd i urabia na swój sposób ar-

1) Tom III, str. 344.

tystę, o którym pisze. Krytyk zaś znowu może być opisywany, odtwarzany i omawiany przez innego krytyka. Każdy człowiek jest mniej lub więcej świadomem odbiciem świata i innych ludzi, żadne przytem zwierciadło nie daje obrazów zupełnie podobnych do rysów, pochwyconych przez inne odbicie“...

Krytyk wciąga nas jednak w chaos i zamęt obrazów, czas więc położyć kropkę i zapytać jeszcze, o ile Lemaitre sam zbliża się do ideału krytyka, według ostatnich swych definicyi?

Zbliża się niewątpliwie i bardzo. Jeżeli ostatecznym celem ewolucyi ma być zupełne rozplynięcie się ludzkiej indywidualności w falach wyobrażeń i wrażeń, to swawolna igraszka wrażliwego krytyka z dziełami sztuki, rola wdzięcznego cicerona i znawcy — może być stadyum ostatniem w rozwoju krytyki literackiej.

Lemaitre sam jednak przyznaje, że od „doskonałości“ tej jesteśmy jeszcze dalecy. Indywidualność może być ograniczoną, jest to jednak już cechą wszelkiego odrębnego istnienia, a po za granice indywidualne trudno nam bądź co bądź przeniknąć. Jeżeli przytem zyskujemy coś na wszechstronnem eklektyźmie i dyletantyźmie, to tracimy jednocześnie te wszystkie korzyści jakie posiada, nawet w celach poznania, wszelka określona wyrażnie indywidualność. Sam krytyk mógł nieraz doświadczyć na sobie jak śliski grunt pod nogami ma krytykująca jednostka o wyrazie niezdecydo-

wanym i zmiennym. Sądzymy więc, że należy, bądź-co bądź, zatrzymać indywidualność, chociaż jest pożądanem, żeby była ona jak najmniej „ograniczona“.

I samej krytyki literackiej, jako nauki, niepodobna sprowadzać jedynie do zmiennych gustów wciąż zmieniającego się i chwiejnego krytyka. Krytyka literacka, jak wszelka nauka, musi mieć jakieś przedmiotowe istnienie, choćbyśmy przedmiotowość tę oglądali przez pryzmat podmiotowy. Faktem jest, bądź-co-bądź, że podmiotowa ta przedmiotowość, czy przedmiotowa podmiotowość, z granic której wyjść nie możemy, ma obok zmienności inną jeszcze cechę — stałość, nawet stałość w zmienności. Jak świat cały, przyroda, tak społeczeństwo i człowiek rozwija się według pewnego, mniej więcej stałego i określonego planu, i znajomość tej właśnie ewolucyi służyć nam winna za miarę krytycznego sądu w rzeczach literatury. Krytyk, znając historię i czasy obecne, znając warunki, w jakich się utwory sztuki pojawiały i pojawiają — może bez dogmatyzmu i pedanteryi oznaczyć wartość, zalety i wady danego dzieła. Ta właśnie fachowa znajomość, połączona z umiejętnem wniknięciem w tajniki techniki artystycznej robi z niego osobistość uzdolnioną do oceny utworów piękna — i tem właśnie różni się on od zwykłego śniertelnika, zdolnego nawet do zupełnego rozkoszowania się w pięknościach dzieł sztuki. Jeżeli obok wiedzy i erudycji

specyalnej krytyk zachowa wrażliwość czytelnika, jeżeli dostrzegając łatwiej piękności utworów, potrafi je zaznaczyć lepiej i oświecić — tem krytyka jego będzie pełniejszą, poczytniejszą i bardziej wpływową.

Pomimo paradoksalnych nieraz i kapryśnych poglądów, jakie wypowiada, Juliusz Lemaitre odpowiada w znacznej mierze wymaganiom powyższym. Aczkolwiek nurtowany pesymizmem, eklektyzmem, a nawet „zdrowym rozsądkiem“, posiada on wielką i świeżą wrażliwość na objawy współczesne, umysł bystry, wszechstronny i jasny, posiada przytem gruntowne i umiejętne wykształcenie literackie.

Jest zupełnie współczesnym krytykiem współczesnej literatury francuskiej, przytem krytykiem wybitnym i z wielu względów nader „sympatycznym“, że użyjemy terminu, będącego ostatnią instancją krytycznego impresjonizmu Lemaitra.

(A. L.) Anatol France. Pokrewny Lemaitrowi jest Anatol France. Wyobraża on ideał t. zw. ironizmu. Ironizm jest to pewien specjalny nastrój jednostek o wysoko rozwiniętej kulturze, którym zasady moralności czy filozofii są niepotrzebne, gdyż mają one w sobie wszystką moralność i filozofię. Jest to dyletantyzm podniesiony do najwyższej sztuki, z pobłażliwością i wątpieniem przyglądający się wszelkim złym

i dobrym zjawiskom świata. Ironista nie jest obserwatorem tylko widzem; w wypadkach, jakie się toczą naokoło niego — widzi on tylko bardzo urozmaicone przedstawienie teatralne bez związku i sensu tragicznego, jaki uderza nas, gdy rozważamy zjawiska w powiązaniu przyczynowym; nie pozwala on sobie zbyt głęboko odczuwać cokolwiek, aby nie tracić rozkoszy, jaką mu daje lekkie odczuwanie sympatii, nienawiści i t. d. Usunawszy z dobra i zła wszelką rzeczywistość — nie pograży się ironista w występku; jednakże ceni on grzech, gdyż wobec grzechu cnota specyjalnego nabiera zapachu; a nadto jest bardzo ciekawem widzieć jak ludzie grzeszą. Korupcyja zatem jest to rzecz dobra, jak niemniej cierpienie, które ostatecznie daje szczególny rodzaj rozkoszy. Śmierć jest warunkiem życia i kwiatem miłości. — Ironista potępia — bez wrzawy zresztą — chrześcijaństwo, które popsuło humor ludzkości; nie należy jednak go niszczyć, gdyż nadał on grzechowi smak wyrzutów; owszem należy być katolikiem, gdyż katolicyzm zawiera w sobie miłe, a niebezpieczne dwuznaczniki, ubóstwienie i rozkosz. Erudycja należy do warunków istotnych ironizmu. — Tak maluje Anatola Franca p. Karol Recolin (*Anarchie littéraire*). — Bernard Lazare zowie go synem Renana, dodając, że Jules Lemaitre jest jego małpą.

Anatol France jest głównie powieściopisarzem (*Le Crime de M. Sylvestre Bonnard*, *La Rôtisserie*

de la reine Pédauque, Les Opinions de Mr. Jérôme Coignard, Le Lys Rouge, Thaïs, Le Mannequin d'osier i wiele in.) Jako krytyk — albo raczej recenzent — występuje on w szeregu książek, wydawanych od kilku lat corocznie p. t. *Vie littéraire*. Tu właśnie spostrzegamy jego pozbawioną wszelkich zasad ironizacyę wszystkiego, przy absolutnej a dobrodusznej pobłażliwości dla błędów ludzkich. — W książce o bankructwie wszystkich systemów naukowych i filozoficznych wygłosił on szereg bardzo rozpaczliwych myśli w sposób najprzyjemniejszy i najmiłszy, jaki tylko można sobie wyobrazić. — Jest znakomitym prozaikiem ze szkoły Renana i subtelnym złotnikiem słowa.

KRYTYKA LITERACKA WE FRANCYI

WIEDZA i ŻYCIE

ZAGADNIENIA i PRĄDY WSPÓŁCZESNE

w dziedzinie wiedzy, sztuki i życia społecznego.


Rok I. — Tom 8.


LWÓW

NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA

WARSZAWA

KSIĘGARNIA POD FIRMĄ E. WENDE i Spka

1899

EDWARD PRZEWÓSKI

KRYTYKA LITERACKA WE FRANCYI

TOM II.



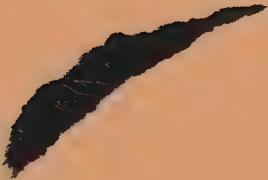
LWÓW

NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA

WARSZAWA

KSIĘGARNIA POD FIRMĄ E. WENDE i Spka

1899



Z DRUKARNI „SŁOWA POLSKIEGO“ WE LWOWIE
pod zarządem Z. Hałacińskiego.

EMIL HENNEQUIN.

Krytyka naukowa dzieł sztuki.

Emil Hennequin¹⁾ był Szwajcarem z pochodzenia, czemu zapewne zawdzięczał znajomość obcych języków, tak rzadką we Francyi, nawet w świecie naukowym i literackim. Poliglotyzm ten utorował mu drogę do dziennikarstwa w Paryżu, gdzie był naprzód redaktorem w agencji Havasa, następnie zaś w dzienniku *le Temps*. Zapewniwszy sobie w ten sposób *pied-à-terre* i ożeniwszy się jak na spokojnego obywatela przystało, niespodziewanie, w 1888 r. Hennequin, kąpiąc się w Marne pod Paryżem, gdzie przebywał na letnisku mieszkaniu, utonął, licząc zaledwie lat 30. W ten sposób nagle przerwana została egzystencja nie tylko użytecznego dziennikarza, lecz i wybitnego już a więcej jeszcze zapowiadającego krytyka literackiego.

1) Główne dzieło Hennequin'a: „Zasady krytyki naukowej“ przetłómaczone zostało przez Rawitę i wydane u Centnerszvera w Warszawie, 1892 r.

Mówiąc „krytyka literackiego“, nie chcę robić krzywdy ceniom pisarza, – Hennequin bowiem odżegnywał się jak od czarta od krytyki „literackiej“, pragnął zaś zainaugurować prawdziwą i gruntowną „krytykę naukową“ dzieł sztuki, któraby nie miała nic wspólnego z literackimi „ocenami“. Nie był zresztą o tyle zarozumiały, ażeby się przyznawać do wynalezienia tej metody i tej gałęzi wiedzy. Nie. Za torujących teorię i założycieli krytyki naukowej uznawał Hennequin potrosze już Cousin'a i Villemain'a, następnie, z większem jeszcze prawem, Sainte-Beuve'a, za mistrza zaś jej uważał Taine'a.

Sainte-Beuve był przede wszystkim „krytykiem-biografem“, poczynął sobie już jednak w sposób naukowy. Żałował on mianowicie, że „nauka moralisty“ jest tak mało jeszcze ugruntowana i nosi charakter zaledwie anegdotyczny; kiedy zaś idzie o bliższe zapoznanie z danym autorem, musimy się dokładnie poinformować o kraju i rasie, z której pochodzi, o jego rodzicach i rodzeństwie, latach dziecięcych, wychowaniu i grupach literackich, do jakich należał. Oprawiwszy dopiero dzieło i autora w takie ramki, odnajdujemy prawdziwe znaczenie historyczno-literackie danego utworu i pisarza. Być w historyi literatury i w krytyce uczniem Bakona, pisał Sainte-Beuve, jest potrzebą czasu i koniecznym warunkiem dla oceny danego dzieła i rozmiłowania się w niem. Hennequin nie może tylko darować i temu krytykowi, że chciał także

„oceniać“; wymagania jednak powyższe uważa za prolegomena krytyki naukowej. Taine ostatecznie ukonstytuował krytykę, jako naukę. Zajmuje się on przede wszystkim określeniem stosunku danego dzieła do jego twórcy, oraz tegoż do jego otoczenia. Metoda mistrza jest rodzajem dyalektyki, która polega na tem, ażeby z pewnego dzieła sztuki wyprowadzić wnioski, dotyczące artysty, który je wytworzył, oraz społeczeństwa, które wydało artystę. Nie wchodząc w tem miejscu bliżej w rozbiór metody Taine'a, zaznaczamy, że starał się on, jak mówi Hennequin, „demonstrować“ nie zaś sądzić, apalizować i komentować zamiast ganić i chwalić. Dzieło sztuki nie obchodzi go jako takie, lecz tylko jako „znak“ człowieka, lub narodu, który je stworzył.

Po za granicami Francyi Hennequin nie uważa za potrzebne liczyć się z Brandesem, którego ma niesłusznie za rodzaj Sainte-Beuve'a; „krytyk-biograf“ nie zajmował się bowiem nigdy literackimi „prądami“. Z krytyków angielskich Matthew Arnolds'a uważa za teologa, Patera za retoryka i historyka wyłącznie, Vernon'a Lee i Symonds'a z dodatkiem... Ruskina za niepoprawnych indywidualistów i tylko Posnett'owi, autorowi *Comparative litterature*,¹⁾ przyznaje w zupełności tytuł krytyka naukowego. Nie lepiej traktuje Hennequin

¹⁾ Przekład polski: *Literatura porównawcza*, tłóm. Z. Daszyńska. Warszawa 1896.

i krytyków francuskich. Nie zdaje mu się, ażeby Bourget brał na seryo swe *Essais de Psychologie Contemporaine*, ażeby wypowiadał tam jakieś oryginalne poglądy, a tembardziej miał ochotę bronić ich i naukowo uzasadniać, jak np. zdanie, że „twórcy danej epoki literackiej nadają odpowiedni charakter epoce następnej“. Lemaitre i France, są miłymi, ponętymi, jednak „kronikarzami literackimi“ (gatunek niższy jeszcze od „krytyka literackiego“); de Vogué jest moralistą, Brunetiére jednostronnym i tendencyjnym i t. d.

„Krytykę naukową“ Hennequin przeciwstawia jaskrawo krytyce literackiej lub publicystycznej. Literackiej chodzi wyłącznie o ocenę dzieła, „recenzję“, *osądzenie* go ze stanowiska własnego smaku, jeżeli nie „widzi mi się“, lub co najwyżej ze stanowiska zapatrywań pewnej koteryi, pewnej tradycyi literackiej lub pewnej doktryny. Taką była krytyka Boileau i Perrault'a, następnie zaś La Harpe'a, Diderota we Francyi, Addisona w Anglii, Lessinga w Niemczech... Krytyka naukowa to zupełnie co innego! Nie idzie jej wcale o to lub owo dzieło, nie chce ona go „sądzić“, „oceniać“... operacye te bowiem, zdaniem Hennequin'a, mają charakter zupełnie subiektywny, a zatem nienaukowy. „Krytyka naukowa“ szuka w dziełach sztuki jedynie „śladów“ duszy artysty i duchów mu pokrewnych, są one dla niej tylko środkiem do odkrycia owych tainowskich „znaków“ (*signes*), po których doszlibyśmy do określenia pewnych

psychicznych właściwości pisarza. Chodzi mianowicie bądź to o oznaczenie pewnych charakterystycznych właściwości dzieła sztuki, bądź o zaznaczenie pewnych zasad estetyki, bądź o wykrycie u autora pewnego mechanizmu mózgowego, bądź jeszcze o określenie warunków społecznych, w jakich dzieło się pojawiło, lub też o wytłomaczenie praw historycznych czy organicznych tych uczuć, jakie ono wywołuje. Nic bardziej niepodobnego do rozsądzania, czy dzieło złem lub dobrem... chodzi tu bowiem o informacje psychologiczne, estetyczne, socyologiczne, o pracę czysto naukową, która odkrywa przyczyny, skutki, prawa rządzące zjawiskami, bez żadnych predykcji i t. d.

Nauka w ten sposób określana nie powinna, według słusznej uwagi Hennequin'a, nazywać się „krytyką“. Przystoi jej natomiast zupełnie miano „Estopsychologii“. Posługuje się ona estetyką, psychologią, socyologią (dlaczegoż więc nie „estopsycho-socyologia“?) dla wyprowadzenia z badanych dzieł sztuki pewnych wywodów i wyobrażeń psychologicznych o pewnych wybitnych twórcach artystycznych, o grupach około nich tworzących się, o prądach zresztą, które w ten sposób powstają. „Estopsychologia“ powinna być więc raczej pewną gałęzią psychologii lub socyologii, niż krytyką. Nową atoli nazwę Hennequin uważa za niedość dogodną i woli posługiwać się starym terminem „krytyka“, z dodatkiem „naukowa“,

mimo że istnieje w ten sposób obawa wpadnięcia w nienawistną krytykę literacką, sądy, oceny...

Żart na stronę. Nie bierzemy zbyt na seryo owego hennequinowskiego podziału krytyki na dwa przeciwległe bieguny — literacką i naukową. Albo coś jest krytyką, albo nią nie jest. Można zapewne dopatrywać się zasadniczej różnicy między zadaniami, mającemi na celu rozpatrzenie jedynie psychosocjologicznych warunków twórczości artystycznej, wykrycie wzajemnego stosunku różnych wpływów i prądów; można dzielić naukę na czystą, ile możności obiektywną, gromadzącą naukowy materiał, i stosowaną, posiłkującą się nim w celach ściśle krytycznych i publicystycznych, dla oceny i sądu, nie pojmuję jednak, dlaczego bać się mamy jak ognia owego „oceniania“ dzieł sztuki i odmawiać mu całkiem naukowego charakteru! Subiektywizm przytem jest konieczną formą naszych wrażeń, wyobrażeń i poglądów, które tem są gruntowniejsze, im na szerszej opierają się podstawie... jeżeli tylko nie stracą zupełnie formy subiektywnej i nie rozplyną się w bezosobowym i bezkształtnym eklektyzmie.

Nie róbmy jednak zbyt drobiazgowego procesu o to Hennequinowi. Monopolizując naukowość dla swej krytyki lub krytyki w pewien właściwy sposób pojmowanej, chciał on tylko, mniej lub więcej świadomie oddzielić ją od innych zapatrywań i metod krytycznych. Rozpatrzmy więc

raczej, co nam daje w ramach swej *estopsychologii*.

Hennequin, dzięki znowu szwajcarskiemu pochodzeniu, umiał szerzej nieco patrzeć na zadania swej nauki, niż to zazwyczaj dzieje się w sferach literackich we Francyi; wkluczał on w zakres swych spostrzeżeń i dzieła zagraniczne, był erudytą, posiadając przytem „niemiecką“ metodyczność, skłonność do systematyczności i klasyfikacyi przedmiotu. Miał niewątpliwie rozległy zapas wiadomości, umysł niezależny, dar spostrzegawczy, zdolności syntetyczne i literackie wykształcenie. Wszystko to uzdolniło go do stworzenia pewnego naukowego całokształtu. Prace swe помещał on pierwsiastkowo w *Revue Contemporaine* i był w bliskiej styczności z grupą młodych umysłów, w łonie których skryształizował się następnie symbolizm, najnowszy zwrot w rozwoju literatury francuskiej.

Naukowem stanowiskiem zbliża się Hennequin do swego „mistrza“, Taine'a, pragnie być jego kontynuatorem, zobaczymy jednak, że w niektórych punktach nader ważnych i zasadniczych rozchodzi się całkiem w zapatrywaniach z autorem „Filozofii sztuki“. W tej różnicy poglądów należy dopatrywać się wpływu nowych idei filozoficzno-psychologicznych, którym Hennequin wespół z młodą drużyną literacką ulegał. Zobaczymy również, że ten naukowy krytyk literacki z profesyi umie wznosić się na wyższe stanowisko,

wychodzić z swego specjalnego zakresu i patrzeć na literaturę i sztukę z rozleglejszego, socjologicznego stanowiska.

Mimo przedwczesnego zgonu, zdołał jednakowoż Hennequin wypowiedzieć w całości swój pogląd na krytykę naukową literacką, lubo następnie byłby niewątpliwie schemat swój ściślej opracował, pogłębił, skryształizował i dał mu obfitsze zastosowanie. Całość poglądów Hennequin'a mieści się w dziele p. t. *La Critique scientifique*, które wyszło w r. 1890 w Paryżu w drugim wydaniu. Uzupełnieniem dzieła tego są dwa tomy szkiców, pod ogólnym tytułem: *Etudes de critique scientifique*, a mianowicie *Quelques écrivains français* (Paryż, 1890), dzieło pośmiertne, zbiór poprzednio drukowanych studyów, nie dość z sobą połączonych, ilustrujących jednak doktrynę Hennequina, oraz *Ecrivains français* (Paryż, 1889), tom przygotowany do druku przez autora i opatrzoney szczegółowymi wywodami.

Po tych wstępnych uwagach postaramy się zapoznać z samym systemem „naukowej krytyki literackiej“.

II.

Krytyka naukowa Hennequin'a jest przeważnie analityczną. Autor rozróżnia przytem analizę estetyczną, psychologiczną, wyróżniając znowu w każdym z tych poddziałów fakty ogólniejsze

i szczegółowsze, a wreszcie stosunek do zjawisk pokrewnych. Rozbiór ten z jednej strony nader drobiazgowy, z drugiej szeroko bardzo zakreślony, pozwala krytykowi wyprowadzić z dzieł rozbieranych wnioski, dotyczące estetycznych właściwości pisarza i osięganych przez nie wpływów, daje następnie materiał do wywodów, odtwarzających nam wewnętrzne usposobienie, duszę artysty, a wreszcie prowadzi nas do wniosków socjologicznych o naturze wpływów, wywieranych przez danego pisarza na koła bliższe i dalsze czytelników, a wreszcie na społeczne grupy i warstwy, na naród cały. Zauważyć należy we względzie tej krytycznej metody, iż szczegółowa analiza dzieł sztuki daje nam indukcyjny materiał, premisy do dedukcyjnych wywodów esto-psycho-socjologicznych. Na tem jednak praca krytyka się nie ogranicza. Po ukończeniu rozbioru analitycznego przechodzimy do syntezy: estetycznej, psychologicznej i socjologicznej i na tej drodze odtwarzamy znowu w całości to, cośmy poprzednio rozebrali na części, a więc dzieła same, ich autora i ogół warunków fizyczno-biologiczno-społecznych, w jakich wyrósł artysta i jego utwory. W tej drugiej części naszego krytycyzmu materiał do rozpatrzania dzieł sztuki czerpiemy z zewnątrz, z innych nauk lub faktów i dedukcyjnie stosujemy go do danego autora.

Taki jest całokształt systemu Henequin'a, punkt jednak ciężkości jego krytyki leży w pier-

wszej części procedury rozbiorczej, w analizie. Dla krytyka naszego dzieło, utwór sztuki, jest punktem wyjścia, najważniejszym i najgłówniejszym materiałem, z którego czerpie swe wnioski, odnoszące się do samej twórczości artystycznej, autora i społeczeństwa, które go wydało. W tym punkcie wyjścia leży oryginalność i wartość krytycznego systemu, który postaramy się zobrazować szczegółowo, i to właśnie odróżnia Hennequin'a od szkoły Sainte-Beuve'a lub Taine'a — mimo blizkie z nimi pokrewieństwo — w szkołach tych bowiem do autora i dzieł jego dochodzi się zazwyczaj z daleka, ubocznymi i okólnymi drogami, przez rasę, ród, dziedziczność, społeczeństwo, otoczenie i t. d. Względy tych i Hennequin nie pomija, uważając je atoli za mniej pewne i ustalone, zaczyna od rzeczy najpewniejszej i najbliższej, od samego dzieła, i z tego dopiero stanowiską robi dalsze wycieczki. Ten punkt wyjścia, różny od mistrzów społecznych, prowadzi do odmiennych w niejednym wywodów, obrany też został przy innych nieco wskazówkach, jakie daje nauka najnowsza, zakwestyonowawszy wiele twierdzeń stanowczych z początku drugiej połowy naszego stulecia.

Wejdźmy jednak *in medias res*, zaczynając od rozbioru estetycznego.

Analizę estetyczną przeprowadza krytyk w dwu kierunkach: co do skutków przez autora osiągniętych i środków, jakimi się posługuje. Sku-

tkami będą oczywiście wpływy estetyczne na czytelników, środkami: język, składnia i wogóle forma artystyczna. Hennequin zaczyna od rozbioru i określenia samego estetycznego wrażenia (*émotion esthétique*). Jest to najslabszy punkt psychologii uczuć i wrażeń estetycznych wogóle, teorii zaś naszego krytyka w szczególności. Rzecz jednak wydaje się dosyć prostą. W pośród wielu wrażeń, jakie od świata zewnętrznego otrzymujemy, istnieje osobna kategoria wrażeń tak zw. estetycznych, które nietylko sprawiają nam przyjemność, co wspólne jest wielu innym wrażeniom, lecz mianowicie specjalną przyjemność, pochodzącą od wrażenia piękna. Bliższe określenie tego, co robi na nas wrażenie piękna, należy do fizyki i fizjologii. Faktem jest, że pewne połączenia kształtów, barw, dźwięków, uczuć, obrazów i t. d., sprawiają nam przyjemność estetyczną, podczas gdy inne kombinacye wywołują przykry rozdzźwięk i rozstrój. Jest to fakt fizyologiczno-estetyczny, którego rozbierać tu bliżej nie będziemy. Dzieła sztuki mają to właśnie wspólne, że sprawiają nam sztucznie spotęgowane i ześrodkowane wrażenie piękna, które już w formach prostszych lub mniej skrytalizowanych spotykamy w naturze. W zakresie tym istnieją różne sporne pytania naszej estetyki: czy i o ile dzieło sztuki wiernie powinno odtwarzać naturę; czy ma być tylko jej „kopia“, jak chcą jedni, czy też czemś zupełnie różnem, jak życzyliby sobie drudzy. I w to bliżej

wchodzić nie będziemy, potrącimy tylko o jedno pytanie, dotyczące związku estetyki z etyką. Chodzi mianowicie o to, czy sztuka ma istnieć dla sztuki wyłącznie? czy też zadaniem sztuki ma być służenie jakimś celom etyczno-społecznym? Nie mało zepsuto już papieru przy rozbiorze tego pytania, które również nie wydaje się tak znowu trudnem. Nie ulega wątpliwości, że wrażenie estetyczne, uczucie piękna, już w najprostszej swej fizyko-fizyologicznej formie sprawia nam przyjemność, działa harmonijnie, łagodząco, już więc samo przez się wywiera na nas wpływ pewien i wpływ korzystny. Człowiek jednak nie jest li arfą eolską wyłącznie, na której estetyka wygrywać może różne symfonie. Jest on istotą złożoną, zdolną odczuwać różne wrażenia i pojęcia, różne przytem mającą w życiu cele i zadania — nie obojętnem więc jest pytanie, z jakimi uczuciami i pojęciami łączą się w danym razie wrażenia estetyczne? Jeżeli nic to nie obchodzi „czystego estetyka“, gotowego grać na każdym weselu, byleby mu to sprawiało przyjemność, lub byleby zapłacono, obchodzi to natomiast i bardzo tych wszystkich, którzy pragną przewagi danych uczuć i danych prądów w społeczeństwie. Rzecz leży w tem, że wrażenia estetyczne, lubo miłe w swej formie najprostszej, są również formą, naczyniem, dobrym przewodnikiem dla bardziej złożonych uczuć i pojęć ludzkich. Ze skojarzenia tych dwóch pierwiastków, estetycznego i etycznego, nie po-

wstaje coś trzeciego, jakiś nieokreślony amalgamat, lecz oba przez to silnie się potęgują, co nie jest obojętnem zarówno dla etyki, jak i dla estetyki. Nie ulega wątpliwości, że uczucie estetyczne, harmonijnie skojarzone z pewnemi pragnieniami, tkwiącemi w duszy ludzkiej, dojść może najwyższego swego naprężenia; naodwrot znowu etyka widzieć musi w estetyce potężny bodziec, lub w danym razie, niebezpiecznego przeciwnika, dla swoich celów.

Jak powiedzieliśmy, Hennequin daje nam pobieżny bardzo i nieściśły rozbiór uczuć estetycznych, mimo iż powołuje się na Bain'a, Wundta, Guyau, a nawet Kanta i wielu innych. Zatrzymuje się wreszcie na zdaniu Spencera, według którego przyjemności są uczuciami umiarkowanemi, bóle zaś lub przykrości uczuciami krańcowemi. Możnaaby spierać się o ścisłość i trafność tego określenia, idziemy jednak dalej za naszym autorem, który znowu, zgodnie z definicyą estetyczną Spencera, w podobny sposób wypowiedzianą, określa wrażenie, albo uczucie estetyczne jako takie, które „nie prowadzi do czynów i jest samo sobie celem“. Mielibyśmy bardzo wiele do powiedzenia przeciwko takiemu określeniu, które nadaje sztuce jakiś eunuchowski charakter. Autor wciąż kładzie na to nacisk i tłumaczy na różne sposoby, że „wrażenie estetyczne jest formą nie-czynną wrażenia zwyczajnego“; że podniecenie estetyczne jest zawsze neutralnem, jako podniecenie“; że

„wrażenia estetyczne są z natury swej fikcyjne, kłamliwe, niewinne“, że nie dają nam one ani prawdziwego bólu, ani prawdziwej rozkoszy i t. d. Określenia te są wielce jednostronne i pomijają cały szereg objawów, gdzie wrażenia estetyczne czynnie dopomagają do wzmocnienia uczuć towarzyszących aktom woli, że przypomnimy tylko legendową pieśń Tyrteusza i wogóle śpiewy i muzykę wojenną. Jest to zupełnie naturalne, skoro wrażenie estetyczne, łącząc się z uczuciami, potęguje je; na tem właśnie polega pedagogiczna i społeczna wartość wrażeń estetycznych. Nie zawsze jednak wrażenia estetyczno-uczuciowe prowadzą wprost do czynu: często nagromadzają one tylko zasób sił czynnych, robią ich zapasy, które w danym razie mogą być zużytkowane. W ten sposób działają nietylko utwory piękne, lecz i życie samo, które w obserwowanych przez nas zdarzeniach, w zajściach, opowiadanych nam przez drugich, w całym doświadczeniu zmarłych pokoleń, daje nam bodźca i pobudki własnego naszego postępowania.

Bywa jednak i tak, że nadmierne lub jednostronne rozwinięcie strony wrażeniowo-uczuciowej z zaniedbaniem strony czynnej, objawów woli, dla których bodźcami są właśnie uczucia powyższe, prowadzi do chorobliwego wypaczenia, do rozwinięcia się uczuć i wrażeń kosztem woli, czynu, działania. Że literatura zwana piękną i sztuka wogóle przyczynia się nierzadko do tej

organicznej jednostronności, zobaczymy to bliżej, skoro wraz z autorem rozbierać będziemy wpływy etyczno-socjologiczne dzieł sztuki. Teraz tylko zaznaczamy, że na tej patologii zbudował autor swe określenie wrażeń estetycznych. „Sztuka, powiada on, stwarza w sercach naszych potężne życie bez czynów i bólu; piękno daje nam obrazy niewinne i podniecające; sztuka i piękno byłyby czczemi słowami, gdyby człowiek był zupełnie szczęśliwy i mógł obejść się bez złudzeń szczęścia, ku którym dążymy boleśnie i napróżno przy pomocy religii, moralności i nauki“. Widzimy z tego, że autor jest nieodrodnym synem pesymistycznego i chorego ducha czasu, nie dość zaś ścisłym psychologiem i estetykiem.

Zniechęcony brakiem trwałego gruntu dla określenia natury wrażeń estetycznych, autor twierdzi tylko jeszcze, że bądźcobądź, wrażeń tych nie można zaliczyć ani do przykrych, ani do przyjemnych, są bowiem czemś pośrednim. Trudno również mierzyć ściśle stopień napięcia tych wrażeń, zależy to bowiem od odczuwających jednostek. Możemy jednak ogólnie przynajmniej mówić o wrażeniach: wielkości, tajemniczości, prawdy, grozy, ciekawości, współczucia, pesymizmu i t. p., jakie otrzymujemy od dzieł sztuki. Możemy również dojść do określenia wrażenia przeważającego u danego autora. I tak n. p. utwory Edgara Poë budzą przedewszystkiem zaciekawienie i przestach; Zoli — uczucie wytężonej woli, sympatyi

lub pesymizmu. Delacroix jest patetyczny i porywający; Mozart ma powab szczęśliwej dobroci. Należy jednak pochwycić szczegółowiej odcienie tych wrażeń.

Pozostaje nam jeszcze określić bliżej i drugą stronę analizy estetycznej — rozbiór środków, jakimi dzieło sztuki oddziaływa na czytelników. Jest to właściwy rozbiór estetyczny, dotąd bowiem rozprawialiśmy tylko o naturze wrażeń piękna.

W dziedzinie tej zupełna ścisłość jest możliwa, mamy tu bowiem do czynienia z określonymi utworami sztuki: z ich formą i treścią. Zając się więc należy przede wszystkim rozbiorem wyrazów, składni, okresów, tonu i układu, czyli budowy dzieła — tem wogóle, co nazywamy formą artystyczną. Technika artystyczna w różnych działach sztuki jest dostatecznie znana i zbadana. Po za formą zewnętrzną mamy szczegółową zawartość utworów artystycznych, obejmującą: opisy miejscowości, charakterystykę osób, intrygę, myśli przewodnie i t. p. Wszystko to wymaga szczegółowego rozbioru. Idzie nam tu przede wszystkim o poznanie nie samego dzieła, lecz osoby jego twórcy i wpływów jego na otoczenie. Nie chodzi nam nawet o utwory ściśle artystyczne, gdyż i w dziełach naukowych skądinąd, w samych utworach krytyki literackiej, odnajdziemy element artystyczny, indywidualny i ogólny, który da nam nawet wiele materiału do zbudowania mało do-

tychczas opracowanej psychologii uczuć zbiorowych.

Nie dość przytem wywodów, dotyczących wyłącznie danych form sztuki. Znając różne wpływowe czynniki i bodźce rozwoju, dojdziemy również do określenia dynamiki dzieł sztuki...

Rozpatrywaliśmy dotąd, w ślad za Hennequin'em, dzieło sztuki w jego środkach artystycznych i oddziaływaniu. Z kolei zajmieniy się *dziełem jako znakiem jego twórcy*, niewątpliwie bowiem utwór każdy może nam wiele bardzo powiedzieć o swym autorze, jeżeli tylko będziemy umieli pytać i badać. Dzieło prócz tego jest mniej lub więcej wiernym obrazem tych, którzy je chciwie czytają lub podziwiają gorąco. Hennequin zarzuca zwolennikom Taine'a i samemu mistrzowi, że dla bliższego scharakteryzowania pisarza mało i powierzchownie posługiwali się jego dziełami, szukając raczej materiału dla tej charakterystyki po za nim: w etnologii, we wpływie otoczenia, dziedziczności, danych biograficznych i t. p. Zdaniem naszego krytyka, informacye, płynące z tego źródła, należy, jeżeli nie porzucić zupełnie, to zepchnąć na plan drugi, nauka bowiem nie daje nam dziś w tym względzie dostatecznych wyjaśnień. Prócz tego, jeżeli kto, to wybitny artysta wylamuje się z pod biernego wpływu otoczenia, wnosi pierwiastek własny, twórczy. Należałoby przedewszystkiem zbadać, mówi Hennequin, o ile wpływy przyjęte w szkole Taine'a dadzą się zastosować do ludzi

wielkich, genialnych. Gdyby geneza i historia geniuszów, oraz ich psychologia została ściśle opracowana i dała się pogodzić z wzmiankowanemi powyżej zapatrywaniem, wtedy dopiero moglibyśmy podciągnąć pod nie i artystów. Ponieważ jednak i w tym względzie nauka nie daje nam zadawalniających wskazówek — pozostają nam dzieła artystów, jako najpewniejsze wskazówki do ich poznania. Zadanie estopsychologii w tym względzie redukuje się do następnego działania: „mając dane dzieło, określić z całą naukową ścisłością właściwości umysłowej organizacyi jego twórcy“. — Rozszerzając zadanie powyższe, dodać możemy, że chodzi tu nie o samą tylko umysłową organizację, lecz i o całą psychologię artysty. Zadanie to rozstrzygniemy, wychodząc z tego założenia, że dzieło świadczyć musi niechybnie o uzdolnieniu i indywidualnościach swego twórcy. Prócz tego artyści nie tworzą zazwyczaj na ślepo, lecz pod wpływem własnego natchnienia, oraz znajomości środków i otoczenia wytwarzają sobie pewien cel, pewien ideał, do którego w swej pracy zbliżyć się będą usiłowali. Ideał ten przeglądać musi z ich dzieł. Wowołuje on znowu odpowiednie pragnienie, które dążyć będzie do ucieleśnienia się w formie artystycznej. Ideał ten, będący obrazem autora, należy rozpatrywać dynamicznie, w różnych jego fazach i rozwoju, ażeby wyrobić sobie pojęcie o autorze.

Idąc tą drogą, zobaczymy np., że barwni realiści patrzą na rzeczy raczej indywidualnie, niż rodzajowo, nie mając zdolności do pojęć oderwanych. Otrzymamy wówczas u pisarzy styl malowniczy, jakim pisali romantycy francuscy. Przekonamy się również, że malarze dekoracyjni niezdolni są do namalowania dobrego portretu. Jeżeli znowu taki np. pisarz jak Flaubert, układa ze skończonem mistrzostwem zdania i okresy, o wiele już gorzej rozdziały, a źle zupełnie całe dzieło, musimy mu przypisać pewien brak zdolności organizacyjnych i t. p. Częste np. użycie porównań, odległych i powiększonych jak u Chateaubriand'a, jest również znaczącem. Prócz formy zewnętrznej, zawartość dzieł, wybór tematów i charakterów objaśni nas również wiele o właściwościach artysty... Słowem, wszystkie te znaki estetyczne przełożyć możemy na dane psychologiczne, które uzupełnić jeszcze należy przez rozbiór wrażeń, jakie dane utwory wywołują.

Odcyfrowanie duchowego wnętrza trudnem nie będzie dla artystów tej kategorii, u których pierwiastek subiektywny jest wybitny, którzy posiadają wybitną indywidualność i śmiało wyrażają ją w swych utworach. Jest jednak wielu autorów o nader skomplikowanej organizacyi psychicznej, którzy treść swą wewnętrzną pokrywają maską ironii i sarkazmu. Tu już potrzeba pewnej umiejętności odczytywania hieroglifów; i to jednak nie należy do zadań nierozwiązalnych. Są wreszcie

naśladowcy, artyści drugiego rzędu, z których dzieł przegląda oblicze nie ich własne, lecz pierwowzoru; są nakoniec pisarze, trzymający się z zasady najzupełniejszego obiektywizmu, i wtedy indywidualnych ich właściwości doszukiwać się należy pośrednio, odnajdując je w układzie, formie i treści ich dzieł.

Dodać należy, że nauki pomocnicze coraz bardziej wspierać będą te analityczne poszukiwania. Z drugiej strony znowu, krytyka naukowa dostarczyć może ścisłej psychologii wiele nader cennych spostrzeżeń o naturze twórczości artystycznej i samych artystów.

III.

Widzieliśmy, że z dzieła można powziąć dokładne wyobrażenie o jego autorze. Można jednak dowiedzieć się jeszcze czegoś więcej; można z danego dzieła powziąć również wyobrażenie o tych kołach i grupach społecznych, wśród których się ono rozchodzi, gdzie jest chętnie czytane lub podziwiane gorąco. „Powiedz mi co lubisz, powiem ci kim jesteś“, uczy przysłowie. Z upodobania do pewnego dzieła i autora można wnosić o *pokrewieństwie i podobieństwie z nimi pewnych grup społecznych*.

Pierwszym, który się starał naukowo określić stosunek dzieła i autora do jego otoczenia, był Taine. Usiłował on dowieść, zaopatrzony w bo-

gaty zasób faktów, uporządkowanych z niepospolitym talentem, że każdy pisarz wybitny, artysta, jest jaskrawem odbiciem usposobień i uzdolnień swej rasy, swego kraju, swej epoki, otaczających go zwyczajów, pojęć i wyobrażeń. Wnioskował więc, że dzieło daje nam poznać autora, ten zaś — naród, który go wydał.

Prawo to wyraża się przy pomocy niektórych czynników pobocznych, mianowicie zaś: dziedziczności, oraz wpływu przyrodniczego i społecznego otoczenia.

Teorye te słuszne są może w pewnej mierze, powiada Hennequin, pewność ich jednak i ścisłość nie jest tego rodzaju, ażebyśmy mogli je uważać za dowiedzione, stałe i niezłomne.

Dziedziczność istnieje zapewne i przejawia się dość wyraźnie w pewnej rasie czystej, nie-licznej i zamkniętej w sobie, ustalając jedność typu, tak że z jednego jej członka sądzić możemy o wszystkich i na odwrót. Takich jednak ras, szczególnie w cywilizowanych społeczeństwach, nie spotykamy, a i wśród pierwszych dziedziczność nie przejawia się także zapewne w sposób jednostajny. Ribot powiada (*Hérédité*, wyd. 1882), że charaktery indywidualne, we względzie fizycznym i moralnym, bywają często odziedziczane. Quatrefages utrzymuje, że dziedziczność nieodzownie i stale jest zakłócana przez inne czynniki. Antropologia wykazuje dziś, że rasy, uznawane nawet powszechnie za bardzo czyste, są w gruncie rzeczy

bardzo pokrzyżowane, narody zaś. jak wiadomo, zawierają w sobie mieszaninę ras najrozmaitszych. Spencer w swej *Descriptive sociology* pomieścił długą listę ras, tworzących naród angielski. Wiadomo, że starożytni Grecy dzielili się na kilka grup nader odrębnych, jak eolczycy, jończycy, doryjczycy i t. d. Rzymianie tem mniej byli rasą czystą. I dziś piemontczyk różni się zupełnie od neapolitańczyka. Wiadomo, że Hiszpania, Francya, Niemcy są to zbiorowiska najprzeróżniejszych typów antropologicznych. Naród niewątpliwie, siłą wspólnego języka, tradycyi, obyczajów, urządzeń, uczuć wreszcie i dążeń, stara się stopić ten agregat ras w jedną całość — typy jednak rasowe są nader trwałe i nie dają się nigdy w zupełności sprowadzić do jednego mianownika. Prócz tego, ciągłość narodowej tradycyi, warunków i dążeń ulega wielu zmianom, często tak znacznym, że np. Francya dzisiejsza, Francya stowarzyszeń gimnastycznych i syndykatów, mało podobna jest do Francyi za drugiego cesarstwa. Włochy dzisiejsze nie są temi Włochami, które znał Stendhal. Do tych zmian, często rażących i dokonywanych nierzadko w nader krótkim przeciągu czasu, przyczynia się i to niewątpliwie, że w różnych okresach egzystencji narodowej różne rasy, kryjące się w jej łonie, występują na widownię, nadając ton właściwy każdej dobie. We Francyi zauważono peryody, w których przeważali ludzie Północy, inne, w których pierwszą rolę odgrywali

południowcy. Odbija się to i w literaturze, a i u nas interesującą próbę zrobił p. Chlebowski („Ate-neum“, 1885, t. I szy), segregując autorów naszego piśmiennictwa według prowincyi, które na-dawały również ton naszym literackim okresom.

Prócz ukrytych wpływów rasowych są i inne jeszcze czynniki, wprowadzające ważne zmiany w usposobieniu danego narodu. Takim czynnikiem jest np. radykalna zmiana warunków społeczno-politycznych, wpływy duchowe, psychiczne, prze-jawiające się nie z jednakową siłą w różnych okresach, a wreszcie zjawianie się ludzi genial-nych na różnych polach, którzy wpływają nieraz potężnie na zmianę fizyognomii danego narodu. Wszystko to sprawia, że charakter narodu nie jest tak jednostajnym, żeby nim tłómaczyć można każdą indywidualność artystyczną. Są również jednostki oryginalne i wybitne, które nie chylą bynajmniej głowy przed niwelacyjnym strychulcem otoczenia, lecz trzymają ją śmiało do góry, a na-wet narzucają otoczeniu swe poglądy, swój tem-perament.

Takich wybitnych indywidualności, które nie tłómaczą się wpływem otoczenia, spotykamy wiele. Rembrandt niepodobny jest zupełnie do malarzy holenderskich, Michał Anioł nie ma nic wspólnego ze wszystkimi artystami włoskimi. Wiktor Hugo niepodobny jest do innych poetów francuskich. Takich przykładów można przytoczyć wiele, nie dających się wytłómaczyć wpływami otoczenia.

Eurypides i Arystofanes są dziećmi jednego czasu, podobnie jak Lukrecyusz i Cyцерon, Ariosto i Tasso, Goethe i Schiller, Heine i Uhland. Shelley w Anglii początku bieżącego stulecia jest anachronizmem, podobnie jak Stendhal w czasie wojen pierwszego cesarstwa, a Balzac w peryodzie lipcowej monarchii.

Możnaby mnożyć do nieskończoności przykłady artystów w zupełnej niezgodzie ze swym społecznym otoczeniem. Jest to nawet stosunek, który zachodzi najczęściej. Można nawet bronić tezy, że wpływ otoczenia staje się coraz mniejszy wraz z coraz większym wyzwalaniem się jednostki, wraz z wyzwalaniem się społecznych warstw, klas, ras i typów... Człowiek przytem nietylko „przystosowuje się“ do otoczenia; przede wszystkim dąży on, jak każde stworzenie, do zachowania, do zakonserwowania swego ja, kosztem zmian jak najmniejszych; stara się on zmieniać swe otoczenie stosownie do swych wyobrażeń potrzeb, nie zaś przystosowywać się do niego. Nietylko człowiek, lecz każda istota żyjąca broni się przeciwko narzucanym mu zmianom. Jest to fakt, niesłusznie przeoczony przez naturalistów, zwracających tylko uwagę na elastyczność karku stworzeń wszelakich względem natury, zapominających zaś, że kark ten bywa nierzadko bardzo twardy. Herbert Spencer w swych „Zasadach Biologii“ utrzymuje, że istota ożywiona tem się głównie różni od nieożywionej, że łatwiej przystoso-

wuje się do otoczenia, zapominając o sile samozachowawczej i twórczej, która charakteryzuje przedewszystkiem organizm żyjący, pozwala mu trwać, bronić się od wrogich wpływów i zużytkować je na swoją korzyść. Niewątpliwie istota żyjąca musi niejednokrotnie ugiąć się, przystosować, ażeby byt swój zachować, nie jest-to jednak główną cechą charakterystyczną żywego organizmu, szczególnie zaś człowieka, tego „pana stworzenia”. Życie jest właściwie ciągłą obroną, walką o byt, w której nie zawsze ulega walczący. Instytucje społeczne mają również ów charakter obrony, koalicji przeciwko tyranii otoczenia, przeciwko głodowi i zimnu, przeciwko drapieżności ludzi i zwierząt.

Istota moralna również zachowuje ten charakter oporny i odporny, poddając się chętnie tylko ewolucji, płynącej z jej własnego wnętrza, z własnej inicjatywy. Widzimy wogóle, że wpływ otoczenia, przyrodniczego i społecznego, na artystów nie jest wszechpotężnym i spotyka się nader często z ich indywidualną odpornością. Wpływ ten, można powiedzieć, nie istnieje dla takich wybitnych indywidualności, jak Eſchylos, Michał Anioł, Rembrandt, Balzac, Bethoven. Nadto, wpływ ten maleje nadzwyczajnie w społeczeństwach o cywilizacji rozkwitłej, czy przekwitającej, jak w Atenach za sofistów, w Rzymie za imperatorów, we Włoszech za czasów Odrodzenia, w spółczesnej Francji i Anglii. Jeszcze mniej pochwytym jest

wpływ przyrodniczego otoczenia: klimatu, położenia geograficznego, etc.

Hennequin przychodzi do wniosku, że żaden z trzech czynników, wskazanych przez Taine'a, nie może wpłynąć na utrwalenie stałego stosunku między dziełem i jego autorem, a otoczeniem fizycznym i społecznym. Wpływy te działają niewątpliwie, w tak jednak różnych stosunkach, w tak skomplikowanych warunkach rasowych i społecznych, że stałej wskazówki dać nam nie mogą. Prócz tego przedstawiają one tylko jedną stronę medalu: uległość artysty przed otoczeniem, zapominają zaś o jego odporności indywidualnej i artystycznej, której znowu ulega niejednokrotnie i w stopniu nader silnym owo otoczenie.

Jeżeli jednak trudno, na podstawie dziedziczności, walki o byt, doboru naturalnego, i t. d., określić stały stosunek między autorem i jego otoczeniem, to niewątpliwie stosunek taki, trwały i bliski, istnieje między autorem i jego czytelnikami lub między artystą i jego wielbicielami. Jest to ścisły związek, łączący dane dzieło z temi kołami czy grupami społecznymi, wśród których znajduje ono poklask i uznanie. Hennequin w tym właśnie stosunku widzi węzeł społecznego oddziaływania i wpływu, jakiemu artysta ulega. Oddziaływanie jest obustronne. Wchodzimy tu dopiero w sam rdzeń kwestyi. Twierdzenie o ryczałtowej zależności sztuki od otoczenia, będące zawsze ogólnikowem

i jednostronnem, bo nieuznającym drugiej strony stosunku, zależności otoczenia od artysty, to jest tego przynajmniej otoczenia, które wpływowi artystycznym ulegać może i stać się nieraz gliną społeczną w rękach natchnionego twórcy. Skoro mowa o stosunku między autorem a jego czytelnikami, jesteśmy dalecy od ogólników, stoimy na gruncie realnym.

Bywają wprawdzie autorzy, jak Pascal lub Saint-Simon (pamiętnikarz), którzy czekać muszą lat 200 na swych czytelników, lub jak Stendhal przynajmniej lat dziesiątki — wyjątki te jednak potwierdzają tylko regułę, że wtedy tylko mówić można z pewną słuszością o społecznej zależności autora, gdy ma on czytelników. Ażeby zaś stosunek podobny się zawiązał, potrzeba oczywiście, żeby istniało pewne, choćby odległe podobieństwo między autorem i jego dziełem a niektórymi grupami społecznymi. Ażeby autor był zrozumiałym, ocenionym jak należy i przyjętym, potrzeba, żeby nie odskakiwał zbyt od panujących w sferze jego czytelników czy wielbicieli wyobrażeń. W razie przeciwnym, czeka go los Pascala. Nie idzie atoli zatem, ażeby był on niewolniczym sługą czytającego ogółu, od niego zawisłym, żeby ten ogół jego tworzył i „wydawał“. Bynajmniej; w zgodnym chórze danej grupy społecznej jest on tylko pierwszym skrzypkiem, dyrektorem, który kieruje muzyką orkiestry, akcentując silniej ustępy wybitniejsze. Jeżeli artysta „wy-

rasta“, jeżeli rodzi się na przyjaznej mu glebie społecznej, to następnie on, jako najsilniejszy wyraziciel pewnego kierunku, pewnych uczuć, upodobań i poglądów, wpływa potężnie na swe najbliższe otoczenie, gra na sercach i umysłach swych słuchaczy i prowadzi ich tam, gdzieby im się dostać nawet nie śniło. I nic dziwnego, artysta bowiem jest pierwiastkiem twórczym, jest przewodnikiem swojej gromady. I doprawdy zrozumialsze to i bardziej ludzkie, niż pretensjonalne teorye o zupełnej zależności artysty od otoczenia, o jego całkowitej bierności, o tem, że społeczeństwo go „wydaje“, ponieważ potrzebuje, a jeżeli potrzebuje, to zawsze znajdzie powolnego sługęsztukmistrza, nie tego, to innego — potrzeba bowiem musi być zadowolona... Przypominają mi się w tem miejscu analogiczne rozumowania o wielkich ludziach, których także robi historia, kiedy zajdzie potrzeba. Według tych pojęć, gdyby Napoleon I-szy zginął był młodym oficerkiem pod Tulonem, lub Aleksander W. utonął na dobre w Graniku, bieg rzeczy całkiemby się nie zmienił, historia bowiem znalazłaby sobie na to miejsce drugiego Napoleona, lub drugiego Aleksandra, gdyby jej tego było potrzeba, lub przeszłaby nad nimi do porządku dziennego, gdyby znowu taką była wola Jej Wielkości Pani Historii. I rozumujący w ten sposób ani się spostrzegają, jak bałamutnie, metafizycznie jakoś, czy teologicznie rozsnuwają sieci swych rozumowań. Społeczeństwo,

historia, przyroda występują tu jako pewne światome siebie istoty, i tylko potężniejsze od zwykłych śmiertelników, że dowolnie tworzyć mogą i rodzić, zaspakając swe potrzeby, skoro te istnieją lub pojawić się mogą, etc. Pozytywniejszy natomiast zwykły rozum chłopski mówi nam, że wielki człowiek lub znakomity artysta, skoro się zrodzi, dzięki sprzyjającemu gruntowi, atmosferze i t. p. dzięki zresztą prostemu wypadkowi lub tajemnicy, jaką pokryte są dla nas wszelkie narodziny, jeżeli umrze przedwcześnie, jest niezastąpiony. Być tylko może, że krzepki dąb, rozrastając się potężnie, nie pozwala podrosnąć i rozrosnąć się drugiemu dąbczakowi tuż obok. Kto jednak nas zapewni, że ten młody dąbczak, choćby nawet nie doznał przeszkód, wyrośnie na szlachetne drzewo i nie pozostanie zwyczajnym karłem, choćby tylko o połowę mniejszym od przedwcześnie zrąbanego olbrzyma?

Wracajmy jednak do Hennequin'a i czytelników, których wiąże stosunek stały i ścisły z pewnymi autorami lub artystami, gdy tymczasem związek artysty z otoczeniem jest tak często iluzoryczny. W jaki sposób np. dziedzicznością, wpływem otoczenia i t. d. objaśnić wpływ literatur zagranicznych, gdy wiadomo, że dosyć niekiedy ziarn kilku zaniesionych jakimiś wiatrami na obcą glebę, ażeby ziarno to wyrosło w roślinę i dało owoce. Gleby odpowiednio uprawionej potrzeba zapewne, ażeby ziarno nie padło na opokę, pada ono jednak

zazwyczaj w duszę artysty, czy artystów i stąd dopiero rozkrzewia się dalej, lub też obcy autor sam wprost znajduje sobie czytelników i naśladowców w dalekim jakimś kraju, często nawet więcej i gorliwszych, niż u siebie w domu — stąd pochodzi nawet przysłowie, że „nikt nie jest prorokiem we własnym kraju.“ Kiedy wreszcie mowa o otoczeniu społecznem, rzadko komu przychodzi na myśl, jak dalece „otoczenie“ to jest zróżniczkowane, jak różne grupy społeczne mieści ono w sobie i jak krańcowo nieraz różni autorowie znajdują tu swych zwolenników, dzielących się również na partye, obozy i koterye. Te drobne środowiska wytwarzają sobie swych artystów, lub też naodwrot, wywoływane są przez same siły twórcze w tem znaczeniu, że każdy artysta „wyrabia“ sobie grono zwolenników. Siła twórcza spoczywa tu w piersiach artysty, nie już w masie. I duch ludu żyje w jego pomnikach, w jego literaturze i sztuce nie dlatego, że lud ten ją stworzył, w literackiem znaczeniu tego wyrazu, lecz dlatego, że ukochał i wypieścił utwory swych mistrzów, tych, których uznał za swoich proroków. W tych właśnie znakach narodowych upodobań znajdziemy klucz do poznania jego wnętrza, jego najtajniejszych pragnień i pożądań. Socyologicznie też, autorowie i artyści warci są o tyle, o ile byli czytani, słuchani, podziwiani. Naród tłómaczyć można jego literaturą, nie należy tylko podporządkowywać mu jego geniuszów, lecz widzieć go

w jego artystach, w upodobaniach społeczeństwa, w jego kierownikach — w jaki zaś sposób tworzą się te geniusze, nie wiemy — powiada Hennequin. „Literatura, mówi on, jest wyobrazicielką danego narodu nie przez to, że on ją stworzył, lecz ponieważ ją adoptował i admirował, upodobał w niej sobie i siebie w niej rozpoznał“.

Jeżeli więc chcemy ocenić znaczenie danego pisarza dla szerszego lub szczuplejszego ogółu, musimy wiedzieć przede wszystkim: czy i o ile był on adoptowany; trzeba zrobić poszukiwania co do jego poczytności, jeżeli idzie o pisarza, o stopień uwielbienia, jeżeli o innego artystę... Nie spuszczając w ten sposób z oka zarówno ogółu, jak i jego inicjatorów, potrafimy zrozumieć lepiej ową mało dotąd znaną psychologię ludów.

IV.

Skończyliśmy zarys krytyki analitycznej Hennequin'a, w której leży cała oryginalność i niepospolita wartość tej metody. Punktem wyjścia i głównym przedmiotem, na którym winna się ześrodkować uwaga krytyka, jest dzieło samo, utwór artystyczny; następnie ich zbiór, będący wytworem jednego pióra, pędzla lub dłuta. Poddawszy ścisłemu rozbiorowi estetycznemu dane dzieło, przygotowujemy sobie materiał do poznania artysty z jednej — czytającej go publiki

z drugiej strony. Tu już wkraczamy na grunt analizy psychologicznej i badamy nici uczuć i poglądów, wiążące autora z kołami jego zwolenników. Przechodzimy następnie do socjologii, przypatrując się z bliska drogom, po których chodzą wpływy artystyczne. Rozbiór estetyczny służy nam za punkt wyjścia, na nim jednak nie ograniczamy się. Estetyczność jest formą, w której wyrażają się i oddziałują następnie pewne uczucia i poglądy, przewodnikiem objawów psycho-socjologicznych, które także winniśmy poddać bliższemu rozbiorowi. Hennequin nie podkreśla dość wyraźnie tego punktu, wskutek niepełności i nieścisłości swej analizy esto-psychologicznej. Przy rozbiorze tym przekonywamy się, że pisarz, artysta, nie jest biernym wytworem otoczenia, lecz, że on właśnie reprezentuje pierwiastek twórczy, ducha inicjatywy, komórkę wzrostu i ferment organizmu społecznego; że następnie, ulegając w pewnej mierze wpływowi swego bliższego i dalszego otoczenia, sam oddziałuje potężnie na to otoczenie. Wyjaśnienie tej strony krytyki artystycznej stanowi niepoślednią zasługę Hennequin'a.

Na analizie jednak nie poprzestaje on. Gdy drobiazgowa ta praca rozbiorcza dokonana już została, gdyśmy obejrzeliby po szczególe każde kółeczko i trybę maszyny artystyczno-psychologiczno-socjologicznej, trzeba złożyć to wszystko na nowo i okazać działanie wszystkich czynników w pełni

ruchu i życia, czyli zrobić należy estetyczną, psychologiczną i socyologiczną syntezę. Krytyk ukazać więc naprzód powinien dzieło sztuki w całym jego blasku i czarze, jako coś stojącego z zewnątrz; winien tę całość ogarnąć, odczuć i zrozumieć wywierane przez nią wrażenia i zauważyć następnie, w jaki sposób twór ten oddziałuje na właściwe mu otoczenie. Nie dość tu będzie samych zdolności analityczno-krytycznych. Krytyk, analizujący znakomicie pod mikroskopem części składowe maszyny artystycznej i widzący je równie jak błędy w powiększonych rozmiarach, może nie mieć zupełnie oka dla całości, dzieło zaś sztuki jest przede wszystkim żywą całością i jako taka oddziałuje. Są znowu krytycy, którzy przy intuicyjnym zmyśle dla całości nie mają ani zdolności analitycznych, ani zawodowego do nich przygotowania. Taka synteza nie wiele nas również nauczy.

Nie dość atoli odtworzyć w całości i w działaniu dzieło sztuki; trzeba je znać jeszcze w genezie, rozwoju, w związku z innymi utworami artysty lub pokrewnych mu twórców — trzeba widzieć w niem nie tylko całość żywą, lecz nadto istotę rodzącą się, wyrastającą, rozwijającą się i zamierającą. I artystę również nie dość jest widzieć przez analityczny pryzmat jego dzieła lub dzieł w danym momencie twórczości. Należy również poznać go w całej jego biograficznej ciągłości. Wyczerpawszy dane, jakich nam w tej

mierze dostarczy sama działalność artystyczna, trzeba uciec się do innych źródeł życiorysowych, leżących nazewnątrz artyzmu. Zaczepnąć tedy należy wiadomości i o rodzinie i o rasie, narodzie, do którego należy artysta. Wogóle metoda Sainte-Beuve'a, pojęta w całej swej pełni, znaleźć tu może szerokie zastosowanie. Podobnież w syntezy socyologicznej. Skoro już poznaliśmy dokładnie charakter i stosunek wzajemnego oddziaływania między artystą i innemi grupami społecznemi, gdy pochwyciliśmy w swem działaniu i żywej treści te prądy psychiczno-estetyczno-socyologiczne, które po tych niciach i wiazadłach przebiegają, nic nam nie przeszkadza, owszem wszystko skłania ku temu, ażeby wyjść na szerszy gościniec, ogarnąć szersze widnokreśli i zastosować tu świetną metodę Taine'a, o ile nie stanie ona w sprzeczności ze zdobytymi już w drodze ścisłej analizy i syntezy socyologicznej wynikami. Oczywiście grupy społeczne, które nas dotąd przeważnie obchodziły, wchodzą w skład większych całości: społeczeństw, narodów, ras, ludzkości, na szerokie więc to morze możemy teraz wypłynąć, syntezę rozszerzyć, dodać jej skrzydeł. Metoda Hennequin'a nie jest zaprzeczeniem metody Taine'a; jest tylko jej uzupełnieniem i sprostowaniem. Mistrz nakreślił plan swej krytyki o wielkich zarysach, w owych ogólnych liniach prostych, które łatwiej dają się układać w hermonijne i imponujące konstrukcye, których jednak nie zna życie samo. Prócz tego Taine

kreślił zarysy swej metody w chwili, kiedy niektóre wyniki nowszej biologii, jak dziedziczność, walka o byt w formie biernej zależności od warunków zewnętrznych i t. p. uważane były za niewzruszone zdobycze naukowe. Wciągnął też je w całości w system swych zapatrywań. Dziś musimy je w wielu punktach skorygować.

Hennequin utrzymuje, że zreformowane w sposób powyższy poglądy, pozwalające nam głębiej wniknąć w samą treść życia społecznego i rozwoju, wpłyną na zmianę dzisiejszych zapatrywań na historję, wogóle na bliższe określenie wzajemnego do siebie stosunku artystów, bohaterów i mas. Idąc za śladem estopsychologii, odtworzymy teraźniejszość i przeszłość w jej najtajniejszych drganiach, o ile ujawniały się one w różnych gałęziach sztuki. Zobaczmy, w jaki sposób poczynają się i rodzą uczucia i myśli, będące treścią i dźwignią życia narodów; jak następnie idee te, skryształizowane w umysłach twórczych, rozszerzają się coraz szerszymi kręgami, rozlewając się spotykającemi się lub krzyżującemi kołami i falami na drgające życiem rzesze ludzkie. Ujrzymy, jak się robi i rozwija historia.

„Nowsze usiłowania — mówi Hennequin — zdążające do zmiany dawniejszej metody historycznej i pogodzenia jej z nowszemi odkryciami naukowemi, w szczególności zaś zdemokratyzowania jej, doprowadziły do szczegółowego tłómacze-

nia zjawisk społecznych. Kronikarze i historycy aż do początku bieżącego stulecia, sądząc fakty z pierwszego wejrzenia i tłómacząc je doktryną powierzchowną, względnie jednak słuszną, doszli do skupienia całego zajęcia i zasługi danego przedsięwzięcia na jednostkach, królach, ministrach, generałach, do których imion wypadki te były przywiązane. Chcąc ulepszyć i odnowić te poglądy, pobudzani reakcją liberalną, której uległy najwybitniejsze umysły pierwszej połowy naszego wieku, zwrócono się ku poglądom wręcz przeciwnym, a jeszcze fałszywszym. Augustyn Thierry jeden z pierwszych wziął za punkt wyjścia ideę dość mętną (*confuse*), że wypadki dziejowe kryją w swych przyczynach i innych czynnikach, prócz głównych działaczy, przeceniając zaś skutki tych drugorzędnych czynników, przypisał zbyt wielkie znaczenie wpływowi mas w wydarzeniach historycznych. Ten punkt widzenia, mówi Hennnequin, przyjął się i upowszechnił do tego stopnia, że starano się pomijać umyślnie, widoczną jednak rolę ludzi wielkich w wielkich czynach publicznych, zasługę zaś ich dokonania przypisywano wyłącznie masom ludzkim, które ich dokonały często z musu, bezwiednie zazwyczaj. Pierwiastek jednak działalności świadomej i celowej starano się usunąć z dziejów. Przejęci determinizmem ekonomiści i statystycy stosowali swe teorie wyłącznie do mas, które wydały się im gliną podatniejszą do urobienia na wzór ich kon-

cepcy. Doszło do tego, że u Buckle'a np. wojny prowadzą się same, pod wpływem nieokreślonych instynktów band uzbrojonych, bez generałów, karności, strategii i taktyki.

„Pod wpływem idei powyższych, konkluduje krytyk, i powieść społeczna wykluczyła z swego zakresu wyższe zdolności ludzkie i grupy ludzi wyższych, wzięła sobie za zasadę bezowocność wszelkiego wysiłku [woli i osobistości swe rekrutowała pomiędzy istotami moralnie i [umysłowo wyrodzonemi“.

To rozłączenie dwu pierwiastków, które są konieczną częścią składową każdego wypadku dziejowego, mas i ich wodzów, było z gruntu fałszywe, tembardziej, że, powodując się reakcją przeciwko poglądom poprzednim, wszystko przypisano masom, jeżeli nie ślepym siłom przyrodzonym, dla których znowu masy były igraszką. Należałoby przynajmniej naturze przypisać jakiś opatrnościowy charakter i kto wie nawet, czy nie w opatrnościowych teoriach teologicznych, lubo je odrzucono stanowczo, leży początek tych rzekomo demokratycznych poglądów. Bossuet uważa się za jednego z założycieli w powyższy sposób pojmowanej historyozofii. Co jednak było konsekwentnem i zrozumiałem w teologii, to przestaje być słusznem w pozytywizmie.

Czyż jednak bliższe zrozumienie działalności artystycznej nie rzuci jaśniejszego światła na całą działalność twórczą, a twórczemi właśnie są dzieje?

Przypatrzmy się wielkiemu pisarzowi, powstałemu w sposób trudny do ścisłego określenia, jak, poczuwszy w sobie nowy świat uczuć i myśli i skryzalizowawszy je w formach estetycznych, zwraca się do kół i grup, rozszerzających się coraz bardziej, w których te uczucia i myśli zaledwie drze mia. Rozbudzony w ten sposób ocean ludzki drga, podąża, pożąda i zmierza do czynu. W podobny sposób dokonywa się każde wielkie przedsięwzięcie w historyi i istnieje ścisła analogia między wpływami wybitnych artystów i działaniami wielkich mężów. I tu plan działania jest najprzód idea, pojęciem, dojrzewa w głowie czy głowach przywódców, udziela się masom i następnie w czyn się zamienia. Sława artysty i zwycięstwo bohatera są, mówi Hennequin, objawami analogicznymi. Dwie zasady działają w życiu zbiorowem: zasada indywidualności (pomysłu, inicjatywy) i zasada przyswojenia. Po tych dwu prądach przebiegają uczucia i idee, które poruszają życiem społecznem. Do tej drugiej zasady zbliża się rozwinęta przez Bagehot'a i Tarde'a¹⁾ zasada naśladownictwa. Uzupełnieniem ich będzie przyjmowana dziś powszechnie zasada sugestyi (poddawania), na którą Hennequin zwraca uwagę, równie jak i na poprzednią. Pod wpływem tych poglądów inaczej patrzeć zaczniemy na życie zbiorowe, na historyę.

¹⁾ Les lois de l'imitation. (Paryż. Alcan.)

Poniewierana przez niektórych pozytywnych socyologów i odesłana do lamusa, działalność świadoma i twórcza, biorąca swój początek w umysłach wybitnych myślicieli, artystów i mężów czynu, podniesiona przez najbliższych, przyjęta i odczuta przez dalszych, odzyska w wyobrażeniach naszych to dziejowe i społeczne znaczenie, którego chciały ją pozbawić nie dość wyrobione historyozofie i systemy socylogiczne. I życie ludzkie zyska na tem nie mało. Otworzą się dla niego szerokie widoki, pogrążone dotychczasowo w mroku ślepych jakichś sił przyrodzonych...

Tu również właściwem może będzie zastanowić się bliżej nad pytaniem: jakie jest społeczne znaczenie działalności artystycznej wogóle i w jakim pozostaje ona stosunku do innych stron działalności ludzkiej?

Artyści naturalnie i krytycy literaccy skłonni są zawsze przeceniać społeczną doniosłość sztuki. Hennequin jednak staje na szerszem socyologicznem stanowisku i wypowiada w tej mierze kilka uwag niewątpliwie głębokich, chociaż nacechowanych pewnym estetycznym pesymizmem.

„Będąc podobnemi, zjawiska bohaterskiego i artystycznego ugrupowania (*agrégation*), mówi Hennequin, mogą się zastępować“, a więc i wyłączać... Wiadomo, mówi dalej, że zamięłowania literackie idą w parze z rozluźnieniem więzów rodziny, rodu, grodu (*cité*) i narodu. Sztuka, równie jak humanitaryzm, sprzyja kosmopolityzmowi.

Związki ideowe i estetyczne zastępują związki krwi i przekraczają narodowe granice. Można także zauważyć, że przywiązanie do pewnego żywego bohatera i przywiązanie do dzieła sztuki rzadko chodzą w parze i wykluczają się nawet. Przywiązanie pierwsze nazywa Hennequin czynnem, drugie, zgodnie ze swą estetyczną teorią, biernem. Dwa te bowiem rodzaje admiracyi wprowadzają w ruch tenże sam mechanizm psychologiczny, z odmiennymi jednak skutkami. Wzruszenie, które daje powieść, przepelniona pociągającemi zdarzeniami, i wzruszenia, które mogłyby towarzyszyć samym tym wydarzeniom, są jednakowe. Ludzie prości płaczą w teatrze, jak gdyby towarzyszyli istotnym nieszczęściom. Pieśni wojownicze poruszają masy, często jednak to sztuczne podniecenie wystarcza i odejmuje ochotę rzeczywistego zużytkowania obudzonego w ten sposób zapалу. Pewien zapas potencyjnego zapalu spalił się jak fajerwerk i swąd tylko pozostał.

Żywe zamięłowanie sztuk i nauk, ciągnie dalej krytyk, nie poprzedzało nigdy w życiu narodu, klasy lub jednostki wielkiego wyładowania energii, szczerego zapalu dla jakiegoś realnego przedsięwzięcia, ponieważ próżniacze zaspokojenie pewnych uczuć odjęło im czynną energię. Po pełnym rozkwicie sztuk w ciągu jednego stulecia Ateny poczuły się wyczerpane. W Rzymie wyrafinowanie szlachty po wzięciu Koryntu poprzedziło jej kapitulację przed trybunami i dyktaturą; dyletantyzm

klas wyższych oddał je następnie cezaryzmowi. „Odrodzenie“ włoskie było śmiertelnem dla włoskich republik. Wiadomo powszechnie, że rozkwit sztuk i nauk wśród wyższych warstw Francyi zeszłego stulecia poprzedził rewolucyę. Prusy, najbardziej zacofane w literaturze i stosunkach, zyskały hegemonię w Niemczech. Że nie bogactwo, lecz sztuka bywa pierwiastkiem rozkładu, Hennequin powołuje się na przykład Kartaginy, która umiała się bronić mężnie, i Anglii, która pozostała pełną energii dlatego, że zamięłowania estetyczne były w niej udziałem niewielu. Hiszpania zdobywców nie знаła również rozkładającego wpływu sztuki. Zbrodnie gwałtowne są nader rzadkie w sferach dostępnych dla kultury literackiej.

Rozkładający ten wpływ sztuki tłómaczy się tem, że powtarzające się często podniecenie uczucia i wyobraźni bez towarzyszącego mu następnie rzeczywistego skutku, zrywa związek łączący podniecie z czynem i pobudzenie trawi się samo w sobie, osłabiając pierwiastki czynne, a nawet uczuciowe organizmu. Wrażenia estetyczne, łagodnie przyjemne i pozbawione ostrego charakteru, stają się nalogiem, tembardziej że odurzenia tego można sobie pozwalać dowoli. Wiadomo, że haszysz i opium rozstrajają organizm. Marzenie zastępuje czyn. Prócz tego, częste wywoływanie fikcyjne takich uczuć, jak litość, pogarda, entuzjazm, marzycielstwo, zwiększa chwilowo siłę lub tylko rozległość tych uczuć, naruszając w ten sposób nor-

malną równowagę organizmu. Nie dość na tem, sztuka, grając na najsilniejszych, prostych, lecz i pierwotnych uczuciach ludzkich i wynikających między nimi ostrych starciach, przeszkadza moralnemu doskonaleniu się jednostek. Niewątpliwie sztuka łagodzi obyczaje, osłabia jednak przytem patryotyzm. W walce o byt między narodami, społeczeństwa, hołdujące sztuce i literaturze, bywają zazwyczaj pastwą nieogladzonego zwycięzcy. Estetyczne rozkosze, mówi Hennequin, sprzyjają ludzkiej solidarności, zagrażają jednak istnieniu narodów. Z punktu też społecznego nie można nigdy się zgodzić na wygodną zasadę „sztuki dla sztuki”, sztuka bowiem przeznaczona jest dla ludzi i może podkopywać najważniejsze podstawy zbiorowego istnienia. Wolność, o jaką dobijają się artyści szczególnie i publicyści na tem polu, jest nie tyle zasadą, ile raczej chęcią wywalczenia praw obywatelstwa dla pewnego kierunku sztuki, który może nawet być mniej szkodliwy, lub popierać pewne tendencje społeczne — nie wynika stąd jednak, żeby z punktu społecznego obojętnym był kierunek, jaki sztuka przybiera wobec zadań etycznych. Publicystyka i prawodawstwo ma tu swój głos uprawniony, oparty na zasadzie użyteczności, higieny, społecznego dobra. Trudność leży tylko w tem, komu przyznać prawo sądu w tej mierze i decyzji! Nie zaprzecza to jednak temu faktowi, że nic szkodliwszego nad umysłową rozpustę i artystyczny onanizm.

Po uwagach, któreśmy sparafrazowali powyżej, Hennequin podaje takie ostateczne określenie: „Dzieło sztuki jest-to skończona całość środków i skutków estetycznych, zmierzająca do wywołania wrażeń, których specjalną cechą charakterystyczną jest to, iż nie prowadzą bezpośrednio do objawów czynnych, dając przytem najwyższą miarę podrażnienia przy najmniejszej dozie przykrości i przyjemności; dzieło sztuki jest następnie zbiorem znaków, świadczących o psychologicznym ustroju jego autora; jest ono następnie zbiorem oznak, świadczących o duszy jego zwolenników, których usposobienie odbija, upodabniając ich do autora dzieła i modyfikując w pewnej mierze ich skłonności, bądź z samej swej natury, bądź z powodu danej odmiany artystycznej. Estopsychologia jest nauką, która, posiłkując się pierwszym z tych określeń, rozwija następnie drugie, trzecie i czwarte, — która, biorąc za punkt wyjścia pojęcia estetyczne, prowadzi następnie do analizy i syntezy, do znajomości zupełnej jednego z dwóch szeregów wielkich ludzi, wielkich artystów, i do znajomości mniej ścisłej szerokich kół społecznych, związanych z nimi przez podziw lub podobieństwo“.

Nie będziemy komentowali szczegółowo uwag Hennequin'a, poprzedzających tę definicyę. Zaznaczyliśmy już, że określenie jego wrażeń estetycznych nie jest ścisłe. Sztuka niewątpliwie, w pewnych granicach i w pewnych warunkach, oddzia-

ływa nader pożytecznie, a nawet zbawiennie na społeczeństwo, budząc w niem i podtrzymując pewne uczucia i wyobrażenia, konieczne dla jego bytu i rozwoju. Warto jednak wiedzieć, i w tym względzie uwagi Hennequin'a na zupełną zasługują uwagę, że nawet w tem, w czem jest w zasadzie pożyteczna, sztuka stać się może wielce szkodliwa — nie mówiąc już o tych wypadkach, gdzie zawsze jest szkodliwa.

Wracajmy jednak do Hennequin'a. Po tem wszystkim, cośmy przytoczyli powyżej, zwykły pogląd na krytykę literacką uleść winien zmianie radykalnej. Już Taine podniósł ją na stopień pomocniczego środka przy badaniach społecznych i na tej drodze, z niepospolitym zasobem nauki i talentu starał się zbadać całkowity rozwój społeczeństwa angielskiego („Historja literatury angielskiej“). Wobec niektórych nowszych poglądów, które staraliśmy się rozwinać, krytyka, mówi Hennequin, powołana zostaje na jedno z miejsc naczelnych między naukami o życiu ludzkim, które można objąć jednym szerokim mianem antropologii.

Na tem tle rozwija Hennequin bardzo pojętne i rozległe widoki. Weźmy nauki biologiczne, od najprostszej komórki posuwajmy się coraz wyżej po drabinie istnień i złożonych coraz bardziej warunków egzystencji, a wtedy dojdziemy niewątpliwie do najwyższego szczebla w dziedzinie psychologii społecznej, na którym stać będzie

człowiek wybitny, godny uwagi nie przez to tylko, że stoi wysoko, lecz że jest, że tak powiemy, człowiekiem zbiorowym, wraz bowiem ze swymi zwolennikami tworzy on już grupę społeczną. W grupach takich ogniskują i z nich się rozcho-
dzą te fale, które urabiają społeczeństwa i stano-
wią najważniejszą treść ich życia i rozwoju. Estopsychologia, w ten sposób pojmowana, jest w ko-
rzystniejszym położeniu, niżeli równoległa historia bohaterów, ludzi czynu, tym bowiem trudno zaj-
rzeć w duszę, chyba że zostawili po sobie świadectwo piśmienne: listy, mowy, studia, wtedy je-
dnak należą już w części do estopsychologii, która może okazać się w tym razie nader pomocną. Zakres przytem naszej krytyki naukowej rozsze-
rzać się będzie wraz z rozwojem cywilizacji, kiedy ludzie stawać się będą coraz spokojniejsi i cnotliwsi, kiedy wysiłki woli, czynu, pochłaniać będą mniejszą część rozporządzalnej energii. Prócz tego, studia estopsychologiczne są powołane do sprawdzenia wielu nader ważnych teorii naszego czasu: o wzajemnej zależności ludzi od siebie, o dziedziczności, wpływie otoczenia fizycznego i społecznego.

Streszczając wszystko ostatecznie, widzimy, że estopsychologia jest nauką. Posiada ona wła-
ściwy swój przedmiot, metodę, własne zagadnie-
nia i wyniki. Rozbiór estopsychologiczny, jak wy-
kazywaliśmy, składa się z trzech części głównych: rozbioru składowych części dzieła sztuki, tego, co

ono wyraża i w jaki sposób wyraża; syntezy psycho-fizyologicznej jego autora i psychologii grup admiratorów. Pierwsza z tych części dostarczy z czasem estetyce szerokich uogólnień, równie jak wesprze analizę wrażeń estetycznych; druga dostarczy nam dokumentów do najbardziej interesującej kategorii umysłów; trzecia wreszcie przyczyni się do wypełnienia psychologii narodów. Badając objawy zastępstwa (*substitution*) wrażeń estetycznych odnośnie do rzeczywistych wrażeń życiowych (nie-„sztucznych“), będziemy mogli określić stopień napięcia i naturę woli w zbiorowiskach społecznych, posiadających sztukę — co znowu zbliży estopsychologię do etyki, oraz zagadnień społecznej statyki i dynamiki...

Widoki, jak widzimy, poważne.

V.

W dwu tomach swych „*Etudes de critique scientifique*“, Hennequin stosuje, z większym lub mniejszym powodzeniem, w szerszym lub ciśniejszym zakresie, zasady i reguły, wyłożone w „Krytyce naukowej“, do poszczególnych pisarzy. Już jednak w dodatku do tego ostatniego dzieła pomieścił w formie przykładu „plan całkowitego studium z estopsychologii“. Schematyczny ten wzór ma za przedmiot Wiktora Hugo¹⁾. Mamy tu bar-

1) Studium o tym pisarzu znajduje się w „*Quelques Ecrivains français*“.

dzo drobiazgowy, ujęty w liczby, podziały i punkta, rozbiór estetyczny, psychologiczny i socjologiczny utworów wielkiego romantyka. Analizę socjologiczną streszcza krytyk w następujących wnioskach ogólnych. „Od 1830 do 1886 (?) r. większa część i najbardziej uzdolnionych literatów francuskich przedstawiała słabiej lub silniej przewagę idei słownych nad ideami realnemi; czytelnicy: przewagę podobną, mniej akcentowaną i dotykającą młodzież specyalnie; widzowie teatralni: atonię i ogólną poziomość umysłową, nacechowaną nierealizmem (*irréalisme*), niedoświadczeniem i zupełnym brakiem zastanowienia, przy wyraźnej predylekcyi dla pobudek czysto zmysłowych; dekoracye, kostiumy, dźwięczność wyrazów. Czytelnicy z ludu: egzaltowane zamiłowanie słów (*verbalisme*), tłómaczące się idealizmem optymistycznym, mglistym i humanitarnym, lecz niepraktycznym i nie wynikającym z doświadczenia; lud — ideolog. Te fakty psychologiczne mają charakter narodowy. Byłoby nietrudno udowodnić to wykazaniem zdarzeń społecznych i historycznych epoki spółczesnej; ujawniają się one mianowicie w politycznej nieudolności ludu robotniczego; w obniżeniu umysłem klas posiadających; w romantyzmie mniej lub więcej wydatnym całej spółczesnej literatury francuskiej“...

Tom studyów z literatury francuskiej zawiera drukowane poprzednio w *Revue indépendante*, *Revue contemporaine* i in. portrety i szkice, dotyczące :

Flauberta, Zoli, W. Hugo, Edmunda Goncourta, Huysmansa. Szczególniej Flaubert jest opracowany starannie, aczkolwiek jeszcze nie według pełnego wzoru wymagań estopsychologicznych. Inne studia mają więcej szkicowy charakter i pisane były w trakcie formowania się w umyśle autora jego systemu krytycznego. Tom ten wyszedł już po śmierci Hennequin'a.

Bardziej skończoną całość przedstawia przygotowany jeszcze za życia autora tom, zatytułowany: *Ecrivains français*. Zawartość tej książki stanowią: Dickens, Heine, Turgeniew, Poe, Dostojewski i Tolstoj. Zbierając te studia w jedną całość, autor chciał dowieść niemi pewnej tezy i dlatego książkę opatrzył przedmową i bardzo szczegółowymi końcowymi wnioskami. Mówi on na-przód, że wpływ obcych literatur na francuską nie jest zjawiskiem nowem i że w historyi jej zaznaczyć już można: wpływy klasyków w w. XV, Włochów i Hiszpanów w XVI, znowu klasyków w XVII, kilku filozofów i powieściopisarzy angielskich w XVIII, w epoce zaś romantyzmu potężny wpływ wywarli na Francję wielcy geniusze rasy germańskiej: Szekspir, Goethe i Byron. „Dokonali oni tym razem, mówi autor, ewolucyi stanowczej. Sztuka nasza dzisiejsza winna im swój smutek, swój ogień, swe poczucie wielkości i powagę prawie północną, oraz utratę dawnej wesołości i łatwego gawędziarstwa“. Co przytem szczególnego, wpływy te zaznaczały się nie w epokach

upadku, lecz w czasach pełnej pomyślności artystycznej. Mniemać więc należy, mówi autor, wobec tych rewolucyi literackich, posilkowanych z zewnątrz, że w pewnych epokach dzieła zagraniczne zaspakajaly lepiej pewną ilość czytelników francuskich, niż utwory pisarzy wyrosłych na własnym gruncie, z czego widać, że takie sympatye z wyboru bywają silniejsze, niż wspólność gleby, krwi i języka... Należy dodać, że jest to wpływ nowych idei i nowych form artystycznych, które, pojawiwszy się w danym kraju, zyskują rozprężność, przechodzącą jego granice. W objawach tych wpływów zagranicznych widzi Hennequin coś wręcz przeciwnego metodzie historycznej Taine'a, która tłómaczyła literaturę tylko wpływami dziedzicznymi, rasy i otoczenia. Krytyk nasz pozostawia na stronie badanie trudnych do wyjaśnienia początków, zajmuje się tylko przewagą, jaką wywierają duchowi przodownicy narodów, losem ich idei, słów i pociągu, jaki wywierają, a na tej drodze fakty wpływów zagranicznych znajdują łatwe objaśnienie. Wpływy wielkich ludzi i wielkich artystów, podniesione przez nich idee i pragnienia sięgają daleko po za granice rasy, dziedziczności i otoczenia.

Studia powyższe opracowane zostały z wielką umiejętnością krytyczną i syntetycznym talentem. Najsilniejsze są w estetycznej i psychologicznej części rozbioru, mniej w socyologicznej, aczkolwiek i tu wypowiada Hennequin nader cenne uwagi.

Szczególną przytem pełnością odznaczają się studia o Dickensie, Heinem i Poem. Pisarzy pozostałych trudniej krytykowi było zrozumieć w całej rozciągłości, i tu jednak spostrzegamy mnóstwo uwag i postrzeżeń nader trafnych, zrobionych przez pisarza, zaprawionego na literaturze zachodniej.

Końcowe wnioski ogólne, dotyczące rozbiętych w tomie tym obcych pisarzy, autor podzielił, zgodnie ze swą metodą na trzy części: wnioski estetyczne, psychologiczne i socjologiczne.

Pomijamy w wywodach estetycznych zajmujące spostrzeżenia o idealistycznym charakterze słów, wyrazów, o sztuce nieosobistej artystów (*passionants non passionés*), których wzorem być może Poe, o przyszłej formie powieści i t. d., zatrzymamy się tylko dłużej nad szczegółowym określeniem, jakie daje autor trzem najwybitniejszym kierunkom literatury i sztuki: idealizmowi, romantyzmowi i naturalizmowi. Fałszywym jest mniemanie, mówi Hernequin, według którego realizm odróżnia się tem od idealizmu, że daje o naturze i człowieku bardziej zbliżone do prawdy wyobrażenia. Już Milsaud w zwięzłej *Esthétique anglaise* wytłómaczył dowodnie, że prawda nie może być celem sztuki. Zarówno więc idealiści, jak i realiści muszą się posługiwać wyobraźnią i usiłować zmienić, „zdeformować“, „zdenaturować“ rzeczywistość. Różnica między temi

dwiema wielkimi szkołami leży nie w wierności, w dokładności widzenia, lecz w sposobie zmiany (*manière d'altérer*) tego, co im okazuje natura, i oparciu na niej dzieł, które nie mają nic z sobą wspólnego. Dzieła klasycznych idealistów starają się obdarzyć swych bohaterów takimi rysami cielesnymi i moralnymi, które autor radby widzieć u wszystkich członków swej rasy. Stara się on wzbudzić uczucie podniosłe, uczynić typ ludzki wyższym i odziać go w różne powaby zewnętrzne. Idealizm romantyczny we Francyi — w Niemczech bowiem i Anglii było inaczej — miał inne zupełnie widoki. Starał się on stworzyć dzieła raczej zadziwiające, niż piękne. Artyści tego kierunku malują z zamiłowaniem dziką naturę i rozczochrane charaktery, namiętności gwałtowne, rozpasane: zrozpaczoną miłość, gryzące wyrzuty sumienia, szal, zaślepienie, zbrodnie, wszelkie bóle i okropności lub znowu orgie upojenia, zachwyty, uniesienia. Romantyzm wykoślawia naturę i człowieka zarówno w kierunku idealizmu, jak i realizmu, starając się przesadzać we wszystkim, co prowadzi do efektów sztucznych, fałszywych, dekoracyjnych, co nieprawdopodobieństwem swem ochładza wreszcie czytelnika. Zupełnie inaczej postępują realiści; biorą oni rzeczy bardziej seryo, są zgorzkniali i starają się nietyle podobać lub zadziwiać, co wzruszać. Mają oni upodobanie w opisie miejsc brudnych i biednych, analizują też z zamiłowaniem

namiętności niskie: lubieżność, skapstwo, nikezemność. Człowieka malują oni złym i nieszczęśliwym — to jest obdarzają go znowu takimi rysami fizycznymi i moralnymi, które są niepożądane dla rasy ludzkiej. Wywołują oni z jednej strony uczucia wstrętu, z drugiej współczucia i litości dla cierpiącego i srodze dręczonego człowieczeństwa. Realizm oddala się od rzeczywistości o tyle prawie co idealizm, który wszystko widzieć się starał w barwach różowych.

Widzimy tedy, że idealizm stara się świat upięknąć, realizm zaś uczynić go jak najszkaradniejszym — w obu zaś leży wspólne dążenie do poprawy, do zmiany rzeczywistości, postępują w tem tylko odmiennemi drogami. Szkoły te różnią się nie większem lub mniejszem zbliżeniem do rzeczywistości, aczkolwiek realiści są jej niewątpliwie bliżsi, lecz zgoła niepodobnymi do siebie obrazami, które osnuwają na tej rzeczywistości. Dickens i Dostojewski są realistami, ponieważ wzruszają i budzą oburzenie. Turgeniew i Tolstoj są w połowie idealistami.

Nie możemy podawać nader szczegółowej charakterystyki psychologicznej każdego z powyższych autorów, obfitującej w spostrzeżenia głębokie i trafne. Nie zatrzymamy się więc ani nad temperamentem nawskroś umysłowym Edgara Poe, ani nad przelotnością uczuć i ich osłabieniem przez rozum u Heinego, ani nad wrażliwością Dickensa i mistycyzmem Dostojewskiego. Zanotować mo-

żemy natomiast kilka spólnych uwag o artystach. W systemie krytycznym Hennequin'a odgrywają oni rolę nader wybitną, z bliska jednak, jako ludzie, krytyk przedstawia ich wcale niepochlebnie. „Jak róża lub orchidea podwójna, mówi on, człowiek wyższy, artysta, literat, jest to potwór (*un monstre*), istota sztuczna i delikatna, niezupełnie rozwinięta w jednych częściach, w innych nadmiernie“. Jest to człowiek, którego działalność mózgowa przewyższa o wiele zwykłe granice i narusza normalną równowagę organiczną. Świat daje mu wizye przeważnie przykre i bolesne, sama jednostronność myślowa ciąży mu tak, że pragnie niejednokrotnie pogrążyć się w odrętwienie i nicość, jak tego dają przykład asceci indyjscy i katolicy. Cierpią oni z konieczności na nadczułość, przybierającą chorobliwy charakter. Wola ich przez nadmierny rozrost refleksyi i wyobraźni jest sparaliżowana, skąd bolesne nieraz kolizye z życiem zwykłym, którego pozostają zazwyczaj postronnymi widzami, nie kosztując przyjemności dostępnych ludziom zwykłym. Stan taki przyczynia się do wytworzenia mizantropii i hipokondryi.. Kończyłoby się, gdyby przyszło wyliczać plagi, trapiące te słońca i gwiazdy ludzkości. Działalność ich przynosi zbawienne dla człowieczeństwa owoce, ich jednak własna czująca i myśląca istota tworzy w dotkliwych bólach porodowych i od tworzenia tego ginie. Hennequin osnuł na tem tle całe

pasmo głębokich rozumowań, których powtarzać, z braku miejsca, nie możemy.

Pozostają nam jeszcze konkluzye, które krytyk pod koniec swych studyów wyprowadza. O wpływie obcych pisarzy we Francyi szczegółowo rozwodzić się nie będziemy.

Ogólną cechą wszystkich dzieł obcych, które od lat stu wpływały kolejno na literaturę francuską, mówi Hennequin, i zmieniły zupełnie jej naturę (*au point de la dénaturer*), jest wielka czułość. Podobną rewolucyę zainaugurował już Rousseau, wspierany przez powieściopisarzy angielskich. W ślad za pisarzami Anglii i Niemiec, romantycy francuscy przestali patrzeć na człowieka na sposób Descartes'a, jako na istotę rozumną a przynajmniej rezonującą, której czułość objawia się nader łagodnie, lecz jako na istotę obdarzoną gwałtownemi namiętnościami przede wszystkim. Cały pogląd na świat i na społeczeństwo musiał ulegć zmianie ze zmianą poglądu na człowieka. Literatura francuska od początku tego wieku należy właściwie do literatur północnych, nie zaś południowych. Wszystkie najwybitniejsze dzieła z tego okresu są bardziej wzruszające, niż racjonalne, usiłujące wyegzaltować czułość w człowieku z uszczerbkiem rozumu... Być może, iż jest to reakcyą przeciwko suchemu racjonalizmowi. Powieściopisarze realistyczni, Zola i Daudet, grają na strunie uczuć i namiętności. Michelet wprowadził czułość do historyi, Sainte-Beuve i Taine do krytyki, Ge-

orges Sand do powieści, Delacroix do malarstwa, Berlioz napoił nią swą muzykę. Pisarze francuscy nie zdołali wreszcie zaspokoić tej wzbierającej w społeczeństwie czułości, zwrócono się więc do autorów obcych. Śród publiczności francuskiej naszego stulecia — głównie wśród klas zamożniejszych, klasy bowiem biedne uchylają się od poszukiwań estopsychologicznych — wbrew temu, co przeważało we Francyi do połowy XVIII w., poczytnem jest to tylko, co porusza współczucie i litość dla cierpienia ludzkiego.

„Niespokojne zajęcie się masą naszych bliźnich, mówi pod koniec krytyk, zawładnęło ogółem inteligentnym, który wie, lub który odczuwa, że jest rzeczą nieodzowną, iżby wszyscy ludzie czuli się solidarnymi i który przeraża dziwna obojętność wzajemna, dzieląca coraz bardziej jednych od drugich, ów brak serca, spólności, współdziałania, co czyni ludzi coraz bardziej niezależnymi i samotnymi. Niektórzy wyobrażają sobie, że twarda zasada walki, co wyczerpuje silnych a zabija słabych, może stworzyć coś innego, jak rywalizację, nienawiść i bezmierne zmęczenie. Socyologia społeczna myli się, mniemając, że należy żyć wciąż w tym stanie wojennym, gdy tymczasem wszyscy mogliby mieć byt zapewniony i połączyć swe siły dla wspólnego szczęścia, nie zaś dręczyć się nierównomiernym podziałem bogactw. Należałoby pragnąć więcej zgody, współdziałania, wzajemnych poświęceń. Błędy dzisiejszego ustroju zaczynają

być coraz szerzej rozumiane. Czynią się ze wszech stron zabiegi, ażeby walka o byt nie doszła do ostatecznych granic bratobójstwa. Należy życzyć sobie, iżby ogólnem stało się przeświadczenie o tem, że my wszyscy jesteśmy przynoszeni na ofiarę, nie dla naszego dobra, lecz dla abstrakcyjnego przemysłowego postępu, dla nagromadzenia martwego kapitału, który opłacamy zbyt drogo, poświęcając mu spokój i odpoczynek, swobodę myślenia i używania. Z dołu do góry cywilizacya współczesna cierpi coraz bardziej. Jeżeli biedni i poniżeni ulegają takiemu porządkowi, to dlatego, że nie umieją się skarżyć dość skutecznie; jeżeli wybrani szczęśliwcy ulegają mu także, to dlatego, że nie nauczono ich rozpoznawać swoje własne cierpienia w drugich. Współczucie, litość, chęć dopomożenia, altruizm jednym słowem, który w duszy każdego odbija cierpienia i radość drugich, są to uczucia, które sprowadzają nieodzownie reformę życia społecznego. Należy wiedzieć, że są to wrażenia, które obudzić się starają wszystkie prawie dzieła geniuszów ludów północnych, we Francyi zaś wszystkie dzieła romantyzmu i realizmu, narodowe i przyswojone, które liczą coraz szersze koła czytelników“.

(1892.)

A. L. — Tu możemy kilku słowy wspomnieć o innym uczniu Taine'a, bardzo uzdolnionym, *Gabryelu Sar-*

razin. który zresztą nie sformułował żadnych specjalnych teoryj. Dzieła jego jednak są tak przeniknione znajomością rzeczy i wiarą w powagę swej pracy, że mają wielkie znaczenie. Sarrazin zajmuje się głównie poezją angielską; dwa jego tomy *Les poètes modernes d'Angleterre* i *La Renaissance de la poésie anglaise* zawierają szereg nader pouczających dla Francyi i całego kontynentu studyów o nieznanym poetach Anglii nowoczesnej, jak Swinburne, Rossetti, Robert Browning, Elżbieta Browning, Walt Witman, Mary Robinson — a z dawniejszych Wordswoth, Coleridge, Shelley, Landor.

Obecnie pracuje Sarrazin nad obszernem dziełem o Adamie Mickiewiczu — i umyślnie w tym celu nauczył się języka polskiego. — Część studyum była pomieszczona w *Bulletin polonais* z roku minionego.

Paul Stapfer — pisarz nowszy, krytyk sumienny, trzyma się metody porównawczej, którą zastosował w studyach swoich: *Molière et Shakespeare*, *Racine et Victor Hugo*, *Shakespeare et l'antiquité*. — Napisał też studyum o Molièrze, a nadto o Sternie. — Artykuły krytyczne o rzeczach współczesnych pomieścił w seryach: *Variétés littéraires et morales*, *Etudes sur la littérature franç. moderne et contemporaine*.

Edward Schuré, Alzatzczyk, znawca literatury niemieckiej i muzyki współczesnej, napisał ciekawe dzieło o Wagnerze pt. *Drame musical*. Również przez pół do dziedziny muzyki należy *Histoire du Lied allemand*.

Legendy Alzacyi (wierszem) i broszury o oderwanej od Francyi krainie — przedstawiają nam Edw. Sch., jako patryotę. — Nadto jeszcze występuje on jako mistyk, zagłębiany w teozofii. W dziele: *Les grands initiés, esquisse d'une histoire secrète des religions* — maluje kolejno ezoteryczne doktryny Mojżesza, Ramy, Hermesa, Krishny, Orfeusza, Pitagorasa, Platona, Chrystusa.

EDWARD ROD

krytyk - moralista.

On constate en soi et autour
de soi un immense, un universel
besoin de tranquillité morale
et d'équilibre.

Edouard Rod.

I.

Rod w dziele swém *Idées morales du temps présent*, rozróżnia w nastroju umysłowym Francyi społecznej dwa kierunki: negacyjny, zaprzeczny i pozytywny, twierdzący. Oba zresztą miały swe twierdzenia i swe przeczenia.

Pierwszy panował, niepodzielnie prawie, od napisania w r. 1848 (ogłoszonego znacznie później) dzieła Renana *l'Avenir de la Science*, do pojawienia się w r. 1886 książki Melchiora de Vogüé *Le Roman Russe*; drugi toruje sobie szerszą drogę od lat wielu, poczyną już dziś jednak brać górę nad prądem przeciwnym.

Na czele umysłów pierwszej grupy — opowiada krytyk — szedł Renan, z powagą wielkiego kapłana Nicości, godny zresztą podziwu, obdarzony umysłem tak wielostronnym, talentem tak giętkim i tak niepowstrzymanie pociągającym, że zgromadził około siebie najświetniejsze umysły, które szły za nim, ulegając czarowi słów mistrza. Reprezentuje on s c e p t y c y z m bezwzględny i zadowolony: sceptycyzm dogmatyczny, jeżeli wolno się tak wyrazić. Doktryna była tam bardziej zaraźliwa, że, godząc się łatwo ze wszystkim, nie wyłączała bynajmniej pewnego miłego i nieokreślonego mistycyzmu, umiała się ubierać w wytworne formuły, a nawet przyjęła terminologię doktryn tradycyjnych, bawiąc się przyjemnie grą słów takich, jak Bóg, Nieskończoność i t. p., pozabawiwszy je wszakże wszelkiego klasycznego znaczenia. Była to rozkosz umysłowa, godna olimpijskiej ambrozyi, to też doktryna miała powodzenie i stała się rodzajem religii umysłów wyrafinowanych, którym nie dogadzał gruby i brutalny materyalizm. Był to — powiada Rod — najsilniejszy może z prądów umysłowych drugiej połowy naszego wieku we Francyi.

Tuż obok niego biegł inny: p e s y m i z m, którego prawodawcą był Schopenhauer, spopularyzowany we Francyi, szczególnie po wojnie 1870 r., i który doprowadzony do przesady a często i karykatury, rabowany przytem i grabiony bez miłosierdzia przez uczniów i komentatorów,

dostarczył możliwych dogmatów tym, którym nie wystarczał Renanowski sceptycyzm. Powodzenie to nie było zresztą długotrwałe. Trzymany we właściwej mierze, pesymizm — powiada Rod — jak to świetnie wykazał Brunetière w jednym ze swych studyów, jest doktryną zdrową i silną, doprowadzony jednak do przesady i poddający się swej frazeologii, prowadzi rychło do mizantropii, egoizmu i oschłości, schlebając przytem pysze i samolubstwu...

Potok negacyjny niósł nadto w swem łonie jeszcze jeden prąd. Punktem wyjścia dla Renana była ślepa wiara w naukę, taż sama wiara, która wydała także naturalizm, doktrynę — powiada Rod — niedojrzałą, utworzoną z wielkiej potrzeby pewności i wielkiej naiwności, doktrynę jednocześnie twierdzącą i burzącą, śmiałą i sprawdzoną. Dzięki pięknemu talentowi swych mistrzów — mówi krytyk — naturalizm oddał niezaprzeczone usługi czystej sztuce pisarskiej, oparty jednak na fałszywym pojęciu nauki i wiadomościach zbyt niedostatecznych, nie omieszkiał wykazać swych braków, które stały się szczególnie rażącymi w utworach pisarzy drugorzędnych.

Trzy te prądy zlewały się w jeden kierunek. Pisarze, unoszeni falą konstrukcyjną, różnili się niewątpliwie między sobą nieraz bardzo znacznie — Zolę oddziela od Renana znaczna przestrzeń, mimo to posiadali pewne rysy wspólne, które pozwalają łączyć ich w jedną całość lub pozwalały ich do-

ktrynie wywierać wpływ równoległy i podobny na świadomość zbiorową, która w znacznym stopniu wpływom tym uległa.

Do wspólnych tych rysów należy w pierwszym rzędzie zupełna obojętność na zagadnienia moralne. Jeżeli zajmowano się niemi, to tylko z punktu widzenia estetycznego lub dla literackiego zainteresowania. Dobro samo w sobie nie interesowało pisarzy tej kategorii, chyba że było pewną odmianą piękna. Indyferentyzm ten prowadził do zasady: sztuka dla sztuki, która była powszechnie przyjęta. Literatura miała samej sobie wystarczać i polegać na pięknym układzie słów i myśli, nic więcej. Obiegały przytem następujące aforyzmy: „Pisarz nie jest lekarzem, stwierdza on tylko chorobę (opisuje ją), pozostawiając innym staranie leczenia”; „myśliciel nie jest pasterzem, myśli on tak jak roślina kwitnie, igra z myślami i pomaga drugim, jeżeli o to idzie, robić to samo“ i t. p.

Religię traktowano w podobny sposób jak moralność: jest pomijana, wzgardzona, lub służy za narzędzie gry artystycznej. Miejsce religii zajęła nauka; wiara w naukę i jej prawa jest nie-raz tem, czem była wiara w Boga i Jego przykazania. Renan wierzy w historię, Zola wstępuje na trójnóg, ile razy wypada mu mówić o wielkich sprawach nauki, Bourget zaś — dodaje złośliwie Rod — odkrywa prawa psychologiczne nawet w faldach spódnic swych bohaterów... Miło-

sierdzie wygnane zostało z literatury francuskiej, póki nie wprowadziły go do niej znowu powieści Dostojewskiego. Literaturę tę cechuje zupełny indyferentyzm po za estetyką i zaciekawieniem naukowym. Z tem jednoczą się różne prądy negacyjne.

W czasie już najbujniejszego rozkwitu tego kierunku — powiada Rod — niekóre, dalej widzące umysły, dostrzegały „społeczne niebezpieczeństwa“ tego umysłowego i artystycznego zwrotu. Powoli, obok grup negacyjnych, tworzyć się począł kierunek twierdzący. Do pionierów tego zwrotu zalicza Rod „niepodległych“, jak Dumas (syn), którego zawsze zajmowały zagadnienia moralne, lubo zamknięte w zaczarowanem kole stosunków małżeńskich; tych następnie, którzy poczęli głosić potrzebę reformy obyczajów; wreszcie tych, którzy, jak Taine, szukali pod koniec oparcia w tradycyi, tem „doświadczeniu narodów“, lub, jak Brunetière, walczyli w obronie powagi i literackiej tradycyi. Umysły jednak bardziej filozoficzne i ściśle nie mogły nie zauważyć, że tradycya nie jest powagą wystarczającą i że jedynie religia może kierować jednocześnie myślą i czynami. Należy więc do niej nawrócić, żądając od niej, jak to uczynił Tolstoj, nie problematycznych zagadnień o przyszłym życiu lub rozwiązania teorematów metafizycznych, lecz stanowczych i określonych reguł postępowania w życiu obecnem i doczesnem. Idąc tą drogą — konkluduje krytyk — nie należy się zadawać religią teore-

tyczną lub uczuciami religijnymi, lecz przystąpić trzeba do religii praktycznej, której kościół dał formę stałą, określoną, niewzruszoną — przyłączyć się do tego katolickiego kościoła, który jest jednocześnie polityką i moralnością. Jest to przynajmniej, według Roda, kresem, ku któremu prowadzić muszą wywody Vogüé'go lub Desjardins'a, których propaganda liczy coraz więcej zwolenników we Francyi.

Zaznaczywszy te konsekwencye, stara się krytyk zaznaczyć z kolei rysy wspólne umysłów twierdzących, tworzących drugą grupę. Stawiają oni na pierwszym planie zagadnienie moralne, gdy pierwsi interesowali się przedewszystkiem estetyką i literaturą czystą. Następnie nie tylko odrzucają zasadę sztuki dla sztuki, lecz potępiają ją jaknajbardziej stanowczo. Zerwali również z kultem nauki, który pielęgnowali negatywiści; szanują oni wiedzę, nie występują w charakterze jej przeciwników, wywody jednak, ochrzczone mianem naukowych, przyjmują z zastrzeżeniami, zachowują się nieufnie wobec twierdzeń i zaprzeczeń nauki; poszukują przedewszystkiem prawd, których nauka nie jest w mocy dostarczyć — słowem, czynią badania po za nauką urzędową, odmawiając jej prawa do panowania bezwzględnego, którem inni chcieli ją obdarzyć. Naodwrot, to, czego odmawiają nauce, gotowi są przyznać religii; chociaż wiele umysłów tej kategorii zostaje po za kościołem, chociaż pozostają w wątpliwo-

ści co do dogmatów i zasad wiary, chociaż uchylają się jeszcze od praktyk religijnych, starają się jednak zwalczyć w sobie pychę niewiary i niektórzy nawet — powiada krytyk — dochodzą do tego, iż posiadają i samą wiarę, co Rod uważa za możliwe przy dobrej woli i pewnym wysiłku umysłu. . W każdym razie przykład ich skuteczniej oddziaływa na ludzi prostszych, mniej zatwardziałych w negacyi i bardziej gotowych do przyjęcia „prawd“ wiary. I ta więc grupa liczy wiele odcieleni, co jednak nie pozbawia jej pewnej jednolitości i cech wspólnych.

Nie trzeba — powtórza Rod — być zbyt przewidującym, ażeby zauważyć, że kierunek „pozytywny“ wzrasta z każdym dniem w siłę i rozmiary, zyskując to, co traci prąd negacyjny. Przed laty dziesięciu ten nowy zwrot był zaledwie dostrzegalny; panowało powszechne prawie mniemanie, nieledwie wiara, że ludzkość, pozbywszy się starych podpór religii i moralności, pospieszy rażnym krokiem w kierunku wolnomyślnym, opromienionym słońcem nauk. Niestety, fakty najświeższe przeczą tym śmiałym wyroczniom. Ludzkość, kulawa i biedna, wraca do swych szczudeł i kul, do tych podpór, które, jak powiadają, niewiele są warte, których jednak czuje ona wielką potrzebę, których nie śmie odrzucić precz, gdyż, bądź co bądź, wspierają jej kroki niepewne i służą jej nienajgorzej, póki lepszych kto nie sfabrykuje: moralność nieracjonalna, niepełna, niewystarcza-

jąca, to prawda, lecz prosta, stała, mocna; religia niezupełnie pewna i niedowiedziona, która jednak wystarcza większości. Słowem, wiele poglądów i wierzeń, konkluduje krytyk, które można było uważać za obalone ostatecznie, wraca na dawne swe miejsce; kult ideału, wygnany jako bezmyślny, odradza się w nowej postaci... Najmłodsi zaczynają wysławiać dziś wiarę i moralność z tym samym entuzjazmem, z jakim ich ojcowie witali naukę i myśl wolną... Prąd staje się coraz głębszym i szerszym, unosząc z sobą coraz więcej ludzi, spragnionych nowej myśli i czynu. Oprzeć się mu trudno. Odłączający się — mówi Rod — są dziwakami — i dodaje: człowiek zawsze błądzi, ilekroć sobie tylko rację przyznaje, błądzi, choćby tysiąc razy miał rację. Wielkie prądy umysłowe — wyjaśnia dalej — są dziełem nie tylko umysłów przewodnich, lecz i całych mas, częstokroć na pół tylko świadomych lub bezwiednych, są wreszcie wytworem otaczającej nas atmosfery umysłowej moralnej, otoczenia społecznego.

Istnieje też — ciągnie dalej krytyk — zupełna harmonia między nastrojem pisarzy drugiej grupy, a stanem społecznego nam świata. Zaznaczone powyżej objawy zwrotu umysłowego i literackiego są tylko symptomatem reakcji ogólnej, która się na wszystkich polach dokonywa. Więc naprzód kościół, dzięki geniuszowi jednego z największych swych pasterzy, dzięki przytem doświadczeniom, jakie poczynili jego poprzednicy,

odzyskał znowu swą powagę i urok, który zdawał się być stracony na zawsze. Państwo czuje się również wzmocnionem; powaga władzy, podkopywana przez partye krańcowe, powraca. Państwo i kościół, dwie potencje konserwatywne, które czas jakiś zwalczały się zawzięcie, podają sobie dłonie. Mnożą się próby socjalizmu państwowego i chrześcijańskiego, dla rozwiązania zagadnień społecznych... Świat, który szybkim krokiem zdawał się zdążać w kierunku materyalizmu i negacyi, w kierunku radykalizmu i anarchii, zatrzymał się w swym przyspieszonym biegu i po chwili wahania zdaje się zawracać wstecz. Reakcyja przeciwko kierunkom dotychczasowym pojawiła się tak nagle i postępuje tak szybko, że grozi unieść z sobą niejedną z najpiękniejszych zdobyczy liberalizmu i niektóre z jego szlachetnych marzeń. Zamykają się granice państw, zaostrzają się antagonizmy rasowe, ludy zbroją się od stóp do głów — „braterstwo“ wywołuje uśmiech na usta; wojna, jeżeli wybuchnie, przypomni najazdy Hunnów lub Saracenów. Symptomaty, które tu zaznaczamy, wydają się powszechnymi. Francya, która czas jakiś zdawała się opierać temu zwrotowi, czuje się nim również opanowaną.

W ten sposób kreśli Rod rysy charakterystyczne spółczesnej nam epoki. Słusznie lub nie — powiada — wracamy z drogi, po której szły generacye poprzedzające; rewidujemy ich robotę (*nous revisons leur oeuvre*) i kto wie, czy

poprawiając ją, nie przetworzymy zupełnie; zrywamy z zasadami, któremi kierowali się nasi poprzednicy, oparcia dla naszych zasad szukamy w przeszłości, starając się je odnowić i odmłodzić. Jesteśmy w okresie reakcyi, — reakcyą przytem na polu religii i moralności jest tylko epizodem reakcyi ogólnej. Czy ruch ten — zapytuje Rod — rozszerzy się bardziej jeszcze i utrwali, czy też jest tylko objawem chwilowym — przesądzać trudno. Kto wie jednak, czy nie zbliżamy się do jednego z tych okresów trwałego porządku, jakim był n. p. wiek XVII-ty we Francyi; — porządek ten może być monarchicznym, republikańskim, socyalistycznym, zawsze jednak dość silnym, ażeby stłumić pierwiastki niepokoju i rozstroju, grożące współczesnemu światu i podkopujące żywotność społecznego organizmu...

Przytoczyliśmy szczegółowo wywody ostateczne głównej pracy Roda, wydanej w r. 1892. Posłużą nam one za kanwę i tło, na którem lepiej się uwydatnią szczegółowe poglądy krytyka. Zajęci przedewszystkiem zapoznaniem naszego ogółu z jednym z wybitnych literackich przedstawicieli Francyi społecznej, jaknajmniej miejsca udzielimy sporom. Nie będziemy więc szeroko rozwódzić się nad tem, ile możliwym jest zwrot ku praktyce religijnej bez teoretycznego ugruntowania zasad wiary? Rod zdaje się pomijać kwestyę pogodzenia wiedzy z wiarą, nad którą pracują niektóre umysły współczesne. Reakcyą, o której mówi,

jest rzeczywiście faktem. Czy należy zwrot ten pojmować jako czyste wstecznictwo, czy też swego rodzaju krok naprzód, o tem także szeroko tu pisać nie możemy. Nie ulega atoli wątpliwości, że po epoce krytycznej zbliżamy się do epoki syntetycznej. Już Comte, jeden z inicjatorów zwrotu pozytywistycznego przed pół wiekiem, udowodnił szczegółowo, że ludzkość w swym dziejowym pochodzie przebywa, w sposób nieunikniony, kolejno epoki krytyczne i syntetyczne. Krytyka, przedłużając się nadmiernie, rozłożyłaby wszystko i pozostawiła tylko martwe ruiny. Jest ona koniecznym fermentem życia i postępu, jeżeli jednak ludzkość nadużyje jej zbyt w jednym okresie, musi następnie po tej destrukcyjnej robocie wypoczywać, ażeby dać pierwszeństwo czynnikom twórczym, organicznym, bez należytego działania których niemożliwem jest życie i wzrost osobników i społeczeństw. Oczywiście okresy syntetyczne, gdyby się utrwały po za właściwe granice, sprowadziłyby także ogólny zastój i skamieniałość. Życie jest syntezą czynników ruchu i spokoju — samym ruchem lub samym spokojem być nie może... Syntezy jednak niekoniecznie szukać potrzebujemy po za sobą i wzorować się na wstecznej reakcji, możemy ją bowiem i z nowych materiałów zbudować. Sam Comte, w przebiegu swego indywidualnego rozwoju, rozpoczął od obiektywnego krytycyzmu, zbudował przedmiotowy całokształt wiedzy, pod koniec zaś

swego życia wrócił do metody subiektywnej, na tle której stworzył swą religię i kult ludzkości, który i dziś ma swych wyznawców.

Z tego zrozumiemy lepiej znaczenie reakcyi, o której mówi Rod. Zaznaczymy tylko jeszcze, że pisarz, którego postaramy się scharakteryzować, w dotychczasowym swym umysłowym i literackim rozwoju przeszedł fazy, jakie przechodził ogólny nastrój społeczny. Zaczawszy od materjalizmu, naturalizmu i pesymizmu, doszedł następnie do kultu moralności i religijnego odrodzenia.

II.

W przedmowie do swej powieści *Les trois coeurs* (1890 r.) zamieścił Rod szczerzy literacki „rachunek sumienia“, z którego dowiemy się szczegółowo, jakie stanowisko zajął i zajmował nasz krytyk wobec kierunków i prądów, zaznaczonych powyżej.

Debiutując na literackiej arenie przed laty dziesięciu — powiada on — byłem naturalistą, jak wszyscy prawie ówczesni młodzi. Zola nas podbił, nie powodzeniem, lecz siłą swego talentu, który nie był jeszcze wtedy ogólnie uznany, i śmiałą postawą, jaką przybrał wobec niesłusznych zarzutów, które gradem na niego spadały. Przyjmowaliśmy entuzjastycznie rozumowania, któremi starał się powiązać odrębną swą estetykę

z estetyką Balzaca, Flauberta i Goncourtów, naszych mistrzów ulubionych — i marzyliśmy wówczas o utworzeniu szkoły, któraby miała swe bitwy i swe zwycięstwa, swoją premierę *Hernaniego*, swych generałów i wodzów, swego Wiktora Hugo i Sainte-Beuve'a, — szkoły, w którejbyśmy szli łąką, ramie przy ramieniu, złączeni wspólnymi zachwykami i wspólną nienawiścią, zdobywając spodem dla nas i drogich nam idei kąt jakiś własny pod słońcem... Niestety, marzenie to nie ziściło się. Nie wiedzieliśmy naprzód o rozpraszaniu się talentów, idei i interesów, co jest jednym z faktów życia społecznego. Zapomnieliśmy, że prawo różniczkowania stosuje się i do literatury, która utraciła rysy zbiorowe i wydaje dzieła coraz bardziej nacechowane piętnem indywidualnem... W „szkole” naszej był atoli inny jeszcze zarodek rozkładu: hasło, które wypisaliśmy na naszym sztandarze, nie licowało z nami. Możebyśmy i mogli być „naturalistami” z przekonania, nie byliśmy jednak nimi z temperamentu, podobnie jak i sam Zola, który skarżył się na „ferment romantyczny”, jaki czuł w sobie, i liczył na młodą generację, ażeby zrealizować całkowicie propagowaną przez się „reformę”. Mistrz został atoli zawiedziony zupełnie w swych oczekiwaniach: naturaliści z przed lat dziesięciu odbiegli w różne strony od swego punktu wyjścia, skoro tylko przyszli do pocucia swej właściwej istoty — Huysmans, Hennique,

a nawet Maupassant i inni porzucili „powieść obserwacyjną“.

Dodać jeszcze należy — mówi Rod — że musiały się w nas wytworzyć potrzeby, których naturalizm nie mógł zaspokoić: ze swej istoty był on zadowolony z siebie, nader ograniczony, materialistycznie nastrojony, interesujący się raczej obyczajami niż charakterami, więcej rzeczami niż duszami — my zaś byliśmy i stawaliśmy się coraz bardziej umysłami niespokojnymi, zapatrzonymi w nieskończoność, idealistami; mało zwracaliśmy uwagi na obyczaje, a w rzeczach szukaliśmy zawsze człowieka. Naturaliści zwracali się do wzorów konkretnych, w literaturze do Balzaca, w malarstwie do Maneta lub Courbeta, nas zaś pociągał Stendhal i Gustaw Moreau.

Każdy zresztą robił doświadczenia na swój sposób. Rod opowiada szczegółowo historię własnego rozwoju, przedtem jednak zaznacza kilka przyczyn ogólnych, które oddziaływały na ludzi jego generacyi. Od lat dziesięciu — powiada — w otaczającą nas atmosferę przeniknęło wiele nowych idei i możnaby już napisać cały rozdział historyi o różnych prądach, które się wytwarzały i zwalczały nawzajem. W jaki sposób na przykład — zapytuje autor — dzisiejsza literatura, wyrafinowana i arystokratyczna, wyjść mogła z ruchu utilitarnego i demokratycznego, który wiek nasz z sobą unosi? W jaki sposób symbolizm mógł się zrodzić pod wpływem mistrzów, którzy odrzu-

cali wszystko, co nie było faktem namacalnym? W jaki sposób spirytualizm, którym przesyczone są tak silnie utwory literackie najmłodszych, mógł tak szybko nastąpić po materyalizmie, podtrzymywanym przez filozofię, politykę i obyczaje? Na pytania te nie daje krytyk odpowiedzi, powiada jednak, że, jeżeli literatura zapowiada i poprzedza wielkie ruchy społeczne, co, dodajmy, jest jeszcze wątpliwem, zbliżamy się do zupełnej reakcyi we wszystkich dziedzinach!

Do wpływów natury zewnętrznej, które oddziaływały na zmianę prądu, krytyk zalicza wpływy zagraniczne, powiada jednak, że nie należy ich przeceniać, ziarna te bowiem padły na grunt dobrze przygotowany; posłużyły jednak niewątpliwie do szybszego uświadomienia i skryształizowania się zmian, jakie miały się we wnętrzu narodowej świadomości francuskiej dokonać.

Śród tych wpływów zewnętrznych wyróżnia Rod naprzód muzykę Wagnera, tak bardzo intuicyjną, notującą wrażenia z cudowną precyzją. Dalej pesymizm Leopardiego, szczególnie zaś Schopenhauera, wykazujący tak przenikliwie rozdźwięki między człowiekiem a naturą, sprzeczności, tkwiące w naszym umyśle i sercu. Potem ten rodzaj malarstwa, który, czerpiąc swe wzory i natchnienia u mistrzów „prymitywnych“, barwami swemi i liniami budzi cały świat myśli. Tę wreszcie godną podziwu poezję angielską, która uczy niematerialności słów i obrazów. A nade-

wszystko — mówi autor — oddziałała powieść ruska, w której odnajdują się wszystkie te rysy, lecz złagodzone i jakby ożywione młodością i popularnością ich autorów...

W pracy swej, zatytułowanej *Etudes sur le XIX siècle* (1888 r.), złożył Rod daninę tym wpływom zewnętrznym, zamieszczając w niej studia, poświęcone Wagnerowi i estetyce niemieckiej, pre-rafaelitom angielskim, Leopardiemu i werystom włoskim. Jako Szwajcar z pochodzenia — obecnie profesor literatury w uniwersytecie genewskim — chociaż wychowany i wzrosły w atmosferze paryskiej, Rod mógł lepiej, niż Francuz z krwi i kości, ocenić i zrozumieć te wpływy postronne.

Leopardi pociąga Roda nie tylko swoim pesymizmem (który krytyk stara się łagodzić), nie tylko tem, że „umiał być wielkim i silnym w cierpieniu“, że miał odwagę bólowi patrzeć prosto w oczy, lecz i innymi rysami, które czynią wielkiego pesymistę Włoch jeszcze bardziej współczesnym. U Leopardiego mianowicie spotykamy już nadzwyczajne rozpanoszenie się ducha analizy, rozbioru, który jest plagą doby społecznej. Siostra Leopardiego, Paolina, z którą łączyły poetę nader serdeczne stosunki, woła w jednym z listów, że zbytek refleksyi dobija ją. Spotykamy atoli u Leopardiego jeszcze coś więcej: wielkie wyrafinowanie idei moralnych, tak obce fазie naturalistycznej, a nadto, mimo całego pesymizmu, głęboki idealizm, zaczerpnięty w szkole Dantego i Petrariki, oraz

w szkole platoników Odrodzenia. Leopardi wychował się w tej podniosłej atmosferze spirytualistycznej, w której miłość przeczysta i wiara gorąca zlewały się w jedno mistyczne uczucie. Źródłem miłości dla włoskiego poety jest piękno duszy. Leopardi różnił się tem jednak od swych pierwowzorów z epoki Dantego, że owiany był, nieznanym owym mistrzom, sceptycyzmem, że przez nadmiar analizy i cierpienia doszedł do pesymizmu, z którego stworzył rodzaj doktryny. W tem ostatniem nie zgadza się z nim Rod i powiada, że najlepszym środkiem na to, ażeby być człowiekiem „czynnym i użytecznym“, jest być „iluzjonistą“ i „mieć odwagę swej niewiadomości“.

Rod poświęcił piękne studyum ruchowi, który wypłynął z tych samych źródeł, co najczystsze natchnienie Leopardiego — preraphaelitom angielskim. Ruch ten, wielce oryginalny i pociągający, rozpoczął się w Anglii około roku 1850-go i szedł równolegle z odrodzeniem religijnem, z odrodzeniem gotyckiem i płodną działalnością wielkiego krytyka Anglii, Ruskina. Jeżeli dodamy do tego „estetyzm“, otrzymamy jeden wielki ruch, podzielony na kilka odcieni i prądów, którego wspólną cechą jest podniosły idealizm, spirytualizm i mistycyzm, czerpiący swe natchnienia w epoce Dantego, szukający swych wzorów u mistrzów „prymitywnych“, którzy poprzedzili Rafaela — ruch wreszcie, który umiłował przedewszystkiem gotyk i wieki średnie, a nie lubił Odrodzenia.

Anglia kroczy zupełnie samodzielnie po drodze rozwoju. Ruch powyższy, który zjawiał się po chwilowej przerwie, zaszłej po śmierci Shelley'a, Byrona, Keats'a i Coleridge'a, rozkwitał w Anglii w tej samej chwili, kiedy na kontynencie, w części za przykładem myślicieli angielskich, Buckle'a, Darwina, Spencera, rozpoczynał się i rozwijał ruch materialistyczny i naturalistyczny. To też obecnie, gdy rozpoczyna się znów na lądzie stałym ruch idealistyczny, epoka Ruskina i prerafaelitów zaczyna liczyć coraz więcej zwolenników i badaczy.

Prerafaelizm zawdzięcza swój początek kilku malarzom, związanym węzłami jednych przekonań, przyjaźni i braterstwa. Najwybitniejszym między nimi był Dante-Gabryel Rossetti, syn włoskiego emigranta, malarz i poeta zarazem. „Dante-Gabryel, powiada Rod, wychowany był w uwielbieniu dla tej wspaniałej epoki (Dantego), kiedy dusza ludzka zdawała się być bardziej podatną dla uczuć głębokich i szczytnych i kiedy poezja mistyczna, posługująca się obrazami, zaczerpnętych raczej z wizyi, niż z rzeczywistości, cała przejęta zaziemskimi aspiracyami, utożsamiała miłość ziemską z adoracją mistyczną“. Rossetti, którego ojciec był również wielbicielem i komentatorem Dantego, przejął się do tego stopnia tą epoką, że mógł następnie tłómaczyć najciemniejsze ustępy Dantego, Guido Cavalcantiego i Guinicellego. Zapoznawszy się z „poetami dusz“, przeszedł następnie artysta do „malarzy dusz“, od za-

chwytów *Vita nuova* do obrazów Beato Angelico.

Prerafaelici sztukę porafaelowską uważali za „malarstwo historyi naturalnej zwierzęcej części człowieka“, sami zaś starali się odtwarzać przedewszystkiem duszę ludzką w jej najczystszych dążeniach i zachwytach. Sztukę uważali za rodzaj apostołstwa, a wzorów dla swych obrazów szukali u tych malarzy przedrafaelowskich, zwanych prymitywnymi, którzy, pomijając dekoracye, subtelnymi i wyrazistymi rysami starali się oddawać wewnętrzny nastrój człowieka, przedewszystkiem podniosłe stany ekstazy religijnej i moralnej. Dal- szymi kontynuatorami tego ruchu w Anglii są poeci William Morris i Swinburne, oraz malarz Edward Burne Jones. Miejsca nam braknie na szczegółowszą charakterystykę prerafalizmu, zakończmy już więc tylko słowami Roda, że działalność, znana pod tą nazwą, była najpiękniejszą protestacją, jaką artyści i myśliciele mogli założyć przeciwko pospolitemu merkantylizmowi, zadowolonej mierności i poziomej zręczności w sztuce społecznej. Najnowsze kierunki w malarstwie francuskim, których wybitnym przedstawicielem jest Puvis de Chavannes, wstępują na tę samą drogę, po której kroczyli prerafaelici angielscy.

W wybornym szkicu o Wagnerze i estetyce niemieckiej dowodzi Rod, że idee o połączeniu muzyki i poezyi w jednym dramacie lirycznym,

o syntezie sztuk poszczególnych w jednej wielkiej sztuce, która byłaby zarazem religią ludzkości lub stała w bezpośrednim związku z wiarą objawioną czy intuicyjnie odkrytą, że myśli te, które uzasadnił Wagner teoretycznie i urzeczywistnił w swoich dziełach, wypowiadali przed nim wszyscy myśliciele i estetycy niemieccy: Lessing, Herder, Hegel, w tych samych prawie słowach. Estetyka i dzieła Wagnera są wytworem zbiorowego geniuszu niemieckiego i noszą na sobie wybitne narodowe piętno niemieckie. Mimo to „wagneryzm“ stał się ostatnimi laty nader popularnym we Francyi, szczególnie w kołach symbolistów, czego najlepszym dowodem jest Karol Morice, którego poglądy estetyczne nawskroś przesiąknięte są wagneryzmem.

Najnowsza literatura włoska nie oddziaływała na Francję. Mimo to, Rod szczegółowo zajmuje się „weryzmem“, w którym odnajduje cechy sympatyczne i nowoczesne. Weryzm, przeciwstawiany idealizmowi, nie jest jednak zwykłym realizmem lub naturalizmem we francuskiem znaczeniu. Jeden z przedstawicieli tego kierunku, Luigi Capuana, autor *Giacinty*, poszukuje w swych nowelach i powieściach tematów niezwykłych, rzadkich, a nadto żywo interesuje się nawet spirytyzmem. Najgłośniejszy z werystów, Giovanni Verga, Sycylijczyk, podobnie jak i przyjaciel jego Capuana, kreśli z przerażającą prawdą obrazy z życia biednych rybaków Sycylii, jak w powieści

Malavoglia, nie po to jednak tylko, ażeby barwnie odtworzyć pewien skrawek natury. Utwory Cezara Tronconiego jeszcze bardziej przesiąknięte są tendencyjnym wykrywaniem zła i niesprawiedliwości, co również widać w utworach Carlo Dossi, Domenico Ciampioli i innych. Zajmując się utworami zagranicznych pisarzy i artystów i przedstawiając je z wielką znajomością rzeczy, Rod zawsze ma na widoku chęć wykazania, że powieść nie powinna być tylko dokumentalnym odtwarzaniem życia, odtwarzaniem indyferentnem i przytem tego tylko, co jest barwnem i uderza zmysły, lecz powinna wkluczyć niedzownie w zakres swych badań i spostrzeżeń subtelne zagadnienia psychologiczne i etyczne; powinna nadto odtwarzać życie nie obojętnie, przedmiotowo, lecz zwalczać w niem zło i podnosić dobro, słowem, być tendencyjną w najszlachetniejszym znaczeniu tego wyrazu.

Tego rodzaju właśnie tendencyjność, przejęcie się ważnemi zadaniami moralnemi i społecznemi, żywe współczucie dla nieszczęśliwych, — oto powody, dla których Rod ceni wysoko utwory Dostojewskiego i Tolstoja, i dla tych właśnie zalet wywarły one silny wpływ na literaturę francuską, pogrążoną w moralnym indyferentyzmie i zaplątaną w estetycznych jedynie zagadnieniach.

Mówi następnie Rod o wpływie Bourget'a, który w chwili pisania *Essais de psychologie contemporaine* był pośrednikiem niejako między star-

szymi a najmłodszym pokoleniem pisarzy; widziało w nim ono swego starszego kolegę. Idee, które Bourget wypowiedział w tych szkicach, były ideami ówczesnego młodego pokolenia, oddalającego się od naturalizmu i materyalizmu i lubującego się w delikatnych *odcieniach* psychologicznych.

Rod opowiada, w jaki sposób sam oddalał się z wolna od naturalizmu. *Le Roman expérimental* Zoli był mu powodem rozmyślań i refleksyi. W pracy tej rozróżnia autor Rugonów eksperyment od obserwacyi (doświadczenie od postrzegania), pozwalając powieściopisarzowi stosować je razem lub oddzielnie, stosownie do wypadku. Mnie, powiada Rod, pociągał bardziej eksperyment, jako dający więcej swobodnego pola literackiej twórczości. Obserwacya, mówi autor, czyni pisarza fotografem i każe mu pomijać to, co fakty mają najciekawszego — mianowicie ich znaczenie. Doświadczenie, przeciwnie, pozwala autorowi wyciągać wnioski, robić przypuszczenia, ono zmusza go nawet do wyciągania z własnego wnętrza wiązań, które istnieć muszą między faktami, a wymykają się obserwacyi. Eksperyment powieściopisarski otwiera szerokie pole domysłom i fantazyi... ale i dowolności, dodamy.

Refleksye te nie miały przejść bez śladu. Zobaczymy następnie, że wszystkie powieści Roda zbudowane są na eksperymentacyi, pojmowanej w ten sposób.

III.

Główną pracą krytyczną Roda, która pozwalała go nam uważać za „krytyka-moralistę“, jest wzmiankowane już dzieło *Les Idées Morales du temps présent*. Tytuł jest nieco za obszerny, na co sam autor zwraca uwagę w przedmowie. Istotnie, idee moralne czasu naszego przejawiają się w wielu dziedzinach, o których nie mówi ta książka. Spotykamy je w myśli i w czynach na różnych polach działalności społecznej: na kazalnicy, na parlamentarnej trybunie i profesorskiej katedrze, w wielorakiej działalności społecznej, w miłosiernych uczynkach i przy domowym ognisku. Autor uprzedza, że ma mówić o jednym tylko epizodzie tego ruchu, o „epizodzie literackim“ — czem zdaje się wskazywać związek, jaki istnieje między różnymi prądami społeczeństwa a literaturą, a nadto, nie chciałby zapewne zacieśniać do literatury wyłącznie społecznych zagadnień moralnych, w czem miałyby najzupełniejszą słuszość, literatura bowiem jest tylko jednym z objawów życia zbiorowego i bodaj, że nie najważniejszym.

W uznaniu też tej solidarności społecznej, jaka łączyć powinna różne prądy, dążące różnymi drogami do wspólnego celu, Rod poświęcił swą pracę Pawłowi Desjardins, autorowi broszury *Le devoir présent*, która miała znaczny rozgłos i któ-

rej autor nawoływał gorącym głosem Piotra Pustelnika do obowiązku cnoty. Poświęcając ją, mówił, że łączy ich wspólna dążność i umiłowanie tych samych zagadnień. „Zdaje mi się, pisał Rod, iż kroczymy po jednej drodze, lubo ruchy nasze się różnią. Wasz krok jest pewniejszy, niż mój; wy macie pewność, od której ja jeszcze jestem daleki, do której może nigdy nie dojdę; wy macie cel ściśle określony, ja błąkam się po drodze, używając przyjemnej przechadzki. W braku atoli jednakich przekonań mam wspólne z wami sympatyje i ciekawość“.

Te właśnie pobudki popchnęły krytyka do rozpatrzenia „poglądów niektórych przewodników myśli francuskiej“ ze specjalnego i wyłącznego punktu widzenia — z punktu widzenia moralności. Rod, pomijając inne strony rozbieranych pisarzy, chce się dowiedzieć tylko: jak się zapatrują oni na zagadnienia moralne. Punkt wyjścia, przyznać należy, nowy i oryginalny, dotychczasowa bowiem krytyka literacka, szczególnie we Francyi, nie rozpatrywała literatury z tego stanowiska. I literatura sama niewiele wątku dostarcza wprost do scharakteryzowania poglądów i dążeń etycznych myślicieli i pisarzy społecznych. Literatura społeczna we Francyi nie miała wcale na widoku zagadnień moralnych i potraçała o nie zaledwie mimochodem, to też Rod wyraża obawy, że, charakteryzując z moralnego punktu widzenia utwory literackie lub pu-

blicystyczne i filozoficzne, mimowoli narzucić może ich autorom pewne całokształty poglądów moralnych. Nie zraża go jednak ta trudność i odważnie przystępuje do dzieła, wyrabiając sobie w ten sposób odrębne stanowisko w szeregu społecznych krytyków francuskich.

Pisarze, których poddaje Rod specjalnemu temu rozbirowi, tworzą — powiada — rodzaj krzywej, która się rozpoczyna od Renana, a kończy na Melchiorze de Vogüé.

„Skłonny jestem mniemać, powiada Rod, że ten ostatni ma rację“ — lubo sam nie posuwa się tak daleko w kierunku „neo-chryścjanizmu“.

Jeszcze jedno zastrzeżenie śpieszy zrobić krytyk, nim przystąpi do rozstrząsań. Jest on wielkim wielbicielem Renana i Zoli, z estetycznego, literackiego punktu widzenia, ponieważ zaś nie będzie miał sposobności wypowiedzieć tego przy moralnym wyłącznie rozbirowie ich dzieł, czuje więc nieodbitą potrzebę powiedzenia tego, ażeby w ten sposób ulżyć literackiemu swemu sumieniu i nie wprowadzić w błąd czytelnika co do uczuć i sympatyj, jakie żywi względem rozstrząsanych autorów. *Et pour cause!* Jak na herolda religijno-moralnego *revival'u*, Rod zamało ma wiary i zamało stanowczości. Pomimo dobrych chęci, jakiemi jest przepełniony, zdradza się w nim na każdym kroku dawny renanista, lubiący namiętnie przechadzki po krętych korytarzach labiryntu idei,

tym razem religijnych i moralnych, i dawny zo-
lista, lubo w daleko mniejszym stopniu.

Renan z r. 1848-go różni się znacznie od Renana doby ostatniej. Pierwszy był entuzyastycznym zwolennikiem nauki czystej i ścisłej, oskarżał chrystyanizm o spaczenie życia doczesnego przez okazywanie złudnych mirażów przyszłego; twierdził, że celem ludzkości nie jest szczęście, lecz intelektualne i moralne doskonalenie się bez końca, tem jednak składał świadectwo religijnego i duchownego wychowania, jakie odebrał, że silnie wierzył w swe przekonania i patrzył poważnie na zadania życiowe. Lekkomysłny sceptycyzm piętnował mianem głupoty i moralnej nicości. Moralnością nigdy nie pomiatał, wierząc mocno w nowoczesny ruch postępowy, w boskie przeznaczenie ludzkości, w rozum, w godność człowieczą. Skarżył się już jednak podówczas, że „świat bez Boga ubogi jest w cnoty“. Potem odnalazł i Boga pojmowanego na swój sposób, początkowo jednak wczytywał się gorliwie w piosarzy XVIII-go wieku, ceniąc ich za siłę przekonań; przedewszystkiem atoli pociągał go Rousseau, potem saint-simonizm. Marzył o wychowaniu i doskonaleniu mas. Wówczas już jednak przekładał spokojną kontemplację nad czyn, stawiał ją wyżej, twierdząc, że człowiek czynu musi być pewnego rodzaju miernotą...

W tym czasie odbył Renan wycieczkę do Palestyny, oddając się poszukiwaniom lingwisty-

cznym i historycznym, i chrystyanizm, który był niedawno porzucił, podbił go znowu z podwójną siłą, mocą historycznych wspomnień i czarem idylli, którą przez mgłę wieków dojrzał nad brzegami jeziora Tyberyadzkiego. Był to chrystyanizm nie skryształizowany jeszcze w dogmaty i nie stanowiący silnie zorganizowanego kościoła, lecz chrystyanizm prymitywny, złożony z garstki ludzi prostych i szczerych, ulegających nieprzepartemu czarowi mistrza. I Renan poddał się temu urokowi, jak apostołowie, jak celnicy, jak Marya z Magdali. Powrócił wówczas i do religii, do religii jednak niepodobnej do żadnych wierzeń pozytywnych. Wiarę tę utkał ze szczytnych aspiracyi intelektualnych i moralnych i dał jej Boga, nie będącego żadną istotą samą w sobie, lecz tylko wytworem ludzkiego umysłu i sumienia. Zawsze jednak był to Bóg, uosobienie ideału, i była to religia, kult idei. Tylko że religia owa nie miała w sobie nic stałego i absolutnego. Renan, patrzący na świat i ludzkość z historycznego punktu widzenia, nie uznawał prawdy bezwzględnej. Wszystko było względnem, a prawda była właściwie tylko poszukiwaniem prawdy bez ujęcia jej samej. Stąd też cenił Renan więcej pobudki czynów, niż same czyny. Święci mężowie wydawali mu się kamieniem węgielnym ludzkości nie przez to, co działali, lecz przez to, że swemi aspiracyami składali świadectwo wyższości i boskości natury ludzkiej. Złudna gra słów i względność wszystkiego w po-

głędach Renana dała powód do wielu błędnych wywodów, stała się powodem intelektualnego zamętu; jednakowoż moralność, którą propagował autor „Historyi Izraela“ i „Początków chrześcijaństwa“, lubo dostępna dla umysłów wyższych jedynie, jest nader szczytną, podniosłą, idealistyczną, podobnie jak połączona z nią teologia. Jako moralista, powiada Rod, Renan żyć będzie długo, od czasów bowiem Platona nikt nie wypowiedział więcej prawd zasadniczych o zagadnieniach ducha i serca ludzkiego.

Rozpatrując się w pesymistycznej filozofii *Schopenhauera*, krytyk zapytuje: czemu przypisać ten pesymizm, i dochodzi do wniosku, że tkwił on nie w okolicznościach zewnętrznych, życie bowiem myśliciela niemieckiego złożyło się dość pomyślnie i wygodnie, lecz w własnem jego usposobieniu. Po swoim ojcu, samobójcy, odziedziczył Schopenhauer skłonność do melancholii, chorobliwą obawę i nieufność do wszystkiego.. Przy takim usposobieniu świat przedstawiać mu się musiał w czarnych kolorach, że zaś był obdarzony niepoślednimi zdolnościami i całe życie poświęcił rozmyślaniu, wypracował więc cały rozległy system, nacechowany wielką erudycją, w którym dowodził, że w ewolucyi istot organicznych ból idzie w parze z rozwojem i że człowiek, jako istota najwyżej rozwinięta, stworzony jest przede wszystkim dla cierpienia i niezdolny doznawać przyjemności. System ten przypadł bardzo do

smaku tym, których chorobliwa nadszłość zwróciła się w stronę niewesołych rozmyślań. Pesymizm, powiada Rod, jest jednocześnie pewnym stanem psychicznym i doktryną, rozróżnia przytem pesymizm od mizantropii. Jeżeli pesymizm może być tylko systemem filozoficznym, nastrojonym na smutną nutę eklezyasty, to mizantropia jest filozofią ludzi złych i złośliwych, radych z cudzego nieszczęścia i usprawiedliwiających w ten sposób własne samolubstwo i oschłość serca. Schopenhauer jest jednocześnie pesymistą i mizantropem, a niekiedy i mistykiem, stroniącym od wszelkiego czynu. Mimo to w jego filozofii powszechnego bólu znaleźć można piękne maksymy, poświęcone dobroci, miłosierdziu i heroizmowi. Na ustępy te nie zwracali oczywiście uwagi ci, co obrali go sobie za mistrza. Starali się natomiast doprowadzić do przesady jego zgorzkniały i hipokondryczny pesymizm. Schopenhauer miał we Francyi licznych zwolenników i komentatorów w młodem pokoleniu, które wyrastało po roku 1870 ym. Grono to powiększyli następnie cierpiący na nadmiar analizy i chorobliwą imaginację.

Zola należy do generacji, która się wychowywała za czasów drugiego cesarstwa i nazywała się „pozytywną“, dlatego powiada Rod, że była materyalistyczną i ograniczoną, ponieważ uważała za właściwe przeczyć wszystkim „realnościom“, które podpadały pod zmysły, takim np. jak sumienie lub coś pozazmysłowego; ideał swój

pokolenie to, ciągnie dalej krytyk, umieściło bardzo blisko i bardzo nisko, tak, żeby go ręką można dosięgnąć; usunąwszy niektóre zagadnienia, sądziło, że je rozwiązało; o nauce zresztą generacya ta wytworzyła sobie pojęcie fałszywe, graniczące z absurdem, starając się za pomocą paru teoryjek rozwiązać wszystko. Świat nie miał dla niej tajemnic.

Autor *Rougon-Macquartów* wzrastał w tej atmosferze. Ukłakł przed nauką, ubóstwiał ją, co go atoli nie zrobiło uczonym, uczyniło go natomiast człowiekiem, wierzącym nawet w naukowe przesady. Ludzie bardzo wierzący, powiada Rod, wyobrażają sobie, że są dokładnie poinformowani o tem, w co wierzą: Bóg się im objawia, czują go, widzą, radzą się go w najdrobniejszych sprawach i otrzymują natychmiastowe odpowiedzi. Wiedzą oni, w jaki sposób dusza oddziela się od ciała, jak wznosi się ku niebu, znają dobrze niebo i ostateczne wyroki... Podobnie Zola przejął się tak gorącą miłością nauki, że zdawało mu się, iż ją posiadał. Kilka prac Klaudyusza Bernarda wystarczało mu. Czyż Biblia nie wystarcza wierzącym!

Wiadomo, że Zola przejął się głęboko, niezupełnie jeszcze zbadaną, kwestyą dziedziczności i zrobił ją osiłą wielkiej swej powieściowej epopei. Zola jest przytem, w zasadzie przynajmniej, zupełnym deterministą. Człowiek, w jego pojęciu, jest wytworem dziedziczności, otoczenia i własnego

organizmu; nie ma wolnej woli, ani jest odpowiedzialnym. Mimo to, Zola jest moralistą, powiada krytyk, moralistą z instynktu i temperamentu, wbrew wyznawanym przez się teoriom. Dostarczając pewnych dokumentów ludzkich, uważa on, iż spełnia dzieło moralizatorskie, dopomaga do zwalczania zła i tryumfu dobra. Starając się wypłatać z zaczarowanego koła, w jakie go wprowadziły teorie i własny temperament, twierdził on, że zło rodzi zło, dobro zaś wydaje dobro, w czym znajdował punkt wyjścia. Mówił przytem o „wysokiej i surowej filozofii dzieł naturalistycznych”; trzymamy się, mówił, moralności naukowej, nowoczesnej, która poszukuje przyczyn, stara się je wykrywać i oddziaływać na nie... Jeżeli jednak, mówi krytyk, człowiek nie nie znaczy jako jednostka do pewnego stopnia samodzielna, twórcza, obdarzona wolną wolą, odpowiedzialna, to na co nam się przyda moralizatorska propaganda? Winna wszystkiemu natura, człowiek zaś jest tylko ślepem jej narzędziem. Wobec tego fatalizmu wszechrzeczy stajemy bezsilni; możemy mu tylko ulegać, nie w nim zmienić nie będąc w stanie. Co najwyżej, możemy oddziaływać zdaleka na przyczyny, na dalekie przyczyny fizyczne, gubiące się gdzieś w pomroku czasów i przestrzeni—nie możemy jednak oddziaływać wprost na człowieka, na jego rozum, wolę i sumienie! Taka jest przynajmniej logika deterministycznej doktryny i wielu w ten sposób na nią patrzyło, podkopując w sobie ducha inicjatywy

i poprawy. Zola atoli wolał być niekonsekwentnym, niż sprzeniewierzyć się swemu temperamentowi. Mimo narzuconego obiektywizmu, któremu stara się być wiernym, zdradza niekiedy swe sympatyje dla jednych, swą nienawiść dla drugich, rozróżnia dobro od zła.

Zgadzam się, powiada krytyk, wyjątkowo na literaturę czysto artystyczną, bez żadnych innych tendencyi prócz piękna. Uczony jednak *ès sciences humaines*, który chce obserwować tylko ludzi, nie czując dla nich ani sympatyj, ani antypatyj, który nie stara się pokierować nimi, nie myśli o ich przyszłości, o ich dobru, obojętny jak zbieracz marek pocztowych, niewrażliwy jak fizyolog w swem laboratorium, oto rzecz dla mnie niepojęta — dodaje Rod. Objawy dusz naszych nie mogą być obojętnymi faktami. I nie można mówić, że człowiek jest niczem, drobnem ziarnkiem piasku, którem wiatr dowolnie pomiata. Człowiek jest mikrokosmem zapewne, jak twierdzili alchemicy, światem drobnym, zawsze jednak światem, który odbija w sobie czas i przestrzeń. Otaczają nas masy istot, które kochają, walczą, cierpią, pracują, dobijają się czegoś. Czyż my jedni, myśliciele i artyści, mamy pozostać wśród nich wszystkich obojętnymi jedyńie widzami? I gdyby Zola, powiada krytyk, mniej myślał o swej nauce i o swej prawdzie obiektywnej, więcej zaś o swych czytelnikach, możeby zauważył, że niektóre obrazy, w których upodobał sobie jego umysł literackiego

ascety, są niebezpiecznem widowiskiem dla ludzi prostych, zbyt łatwo ulegających swym wrażeniom i instynktom, i możeby się zapytał, czy wszystkim oczom przystoi widok jego laboratorium socyologicznego, ugarnirowanego rozkładającymi się trupami...; pytałby może, czy ostry zapach prawdy znieść mogą wszystkie nosy i czy jego prawda jest prawdą niezbitą istotnie? Zresztą, utwory Zoli są, bądź co bądź, lepsze, niż teorie naturalistyczne.

Drogę, jaką przebiegł dotychczas *Bourget*, charakteryzuje Rod w sposób następujący. Kreśląc swe „Szkice psychologii społecznej“, *Bourget* skłaniał się ku dekadentyzmowi (przy charakterystyce Baudelaire'a), następnie ku renanizmowi i „dyletantyzmowi“, pojmowanemu jako gra w najsprzeczniejsze idee. W kilka lat później w zakończeniu powieści *Mensonges* zjawiał się nowy czynnik. Książd Taconet głosił tam odpowiedzialność przewodników myśli ludzkiej, wyższość czynu, zbawienie przez miłosierdzie i wiarę — program, powiada krytyk, całkowity i prosty, będący w rażącej sprzeczności z teorią dekadentyzmu i dyletantyzmu. W rok potem pisał *Bourget* ową wymowną przedmowę do *Disciple'a*, w której zwracał się do społecznego młodzieńca z temi słowy: „Niech próżna zarozumiałość nie zrobi z ciebie nigdy cynika i pajaca idei! W tym czasie zakłóconych sumień i sprzecznych doktryn chwyć jako deskę zbawienia te słowa Chrystusa: „po owo-

cach ich poznać je". Jest pewna rzeczywistość, o której nie powinienś wątpić, to twoja dusza. Pomiędzy ideami, które cię oblegają, są takie, które czynią tę duszę mniej zdolną do kochania, osłabiają wolę. Bądź pewnym, że te idee są fałszywe, choćby były bardzo subtelne i głoszone przez najznakomitsze imiona, odziane czarem najgłośniejszych talentów. Rozwijaj i pielęgnuj w sobie te dwie wielkie cnoty, te dwie energie, miłość i wolę, po za którymi jest tylko fałsz i zguba." Treść jednak „Ucznia” nie odpowiada, mówi Rod, tej przedmowie. W jaki sposób, powiada krytyk, ta niepokojąca historia eksperymentu z namiętnością miała się przyczynić do moralnego odrodzenia? Czyż niezdrowe analizy Roberta Greslou są dobrymi lekcjami dla tej młodzieży, w której mamy rozwijać czystą miłość i wolę?... Nie dość na tem. Jednocześnie prawie z „Uczniem” drukował Bourget, w *Vie parisienne*, dla innej publiki inną pracę: „Fizjologię miłości nowoczesnej”, pełną dziwnie przenikliwej analizy, zaprawną atoli sceptycyzmem, będącą o sto mil od głoszonego powyżej ideału. Nie, nie pojmuję w istocie, powiada Rod, co dorastająca generacja wygrać może, karmiąc się zniechęcającymi analizami, jakich pełne są powieści Bourgeta, np. *Un coeur de femme*. Sam on przyznaje, że analiza, przekraczająca pewne granice, jest występkiem, lub co najmniej słabością. Czyżby nie było rzeczą prostą, chcąc ją usunąć z życia, usunąć ją przedewszystkiem

z literatury, która ją propaguje? Pisarze powinni więc powstrzymać się od niezdrowego rozbioru, jak się powstrzymujemy od alkoholu lub morfiny. Należy zdrowie moralne kłaść przed bogactwem umysłowem, czyn przed myślami... Rod przychodzi do wniosku, że w Bourgeoisie walczą dwie sprzeczne indywidualności, które się nie mogą pogodzić: miłość wiary i radykalny sceptycyzm. Bourget jest moralistą z instynktu. Już w *Essais* wyznaczał wiele miejsca zagadnieniom moralnym i czynił to w chwili, kiedy te zagadnienia zdawały się zupełnie wykluczone z literatury pięknej. Młody wówczas autor znajdował się pod wpływem Flauberta, Zoli i Goncourt'ów, torując sobie atoli własną drogę i odradzając, na wzór Stendhala, dawną powieść psychologiczną.

Kto wie, Bourget dotrze może kiedy do portu stałych przekonań. Ostatnie powieści wykazują ciągły postęp w tym kierunku. Na drodze jednak do zbawienia stoją mu, powiada Rod, dwie przeszkody, nader trudne do zwalczenia. Naprzód, zamięłowanie światowej elegancyi. Stwarza on dla swych postaci powieściowych atmosferę zbytku i rozkoszy, która osłabia wolę i utrzymuje sumienie w stanie półsensnym, mało odpowiednim dla zbawczych nawrotów. Zamięłowanie zbytku i elegancyi z trudnością godzi się, zdaniem genewskiego krytyka, z praktyką cnoty. Cnota, taka jak ją pojmuje świat nowoczesny od czasu Chrystusa, jest pokorną, biedną, ludową. Prędzej wielbłąd

przejdzie przez ucho igielne, niż bogaty dostanie się do królestwa niebieskiego — powiedział Chrystus. I jestto zrozumiałe: nie ma czasu myśleć o swej duszy, kto zbyt jest zajęty zmysłami.... Druga przeszkoda jest jeszcze ważniejsza. Jest nią zbyt bogata i wielostronna inteligencya autora *Cosmopolis'u*. Podobnie jak wyrafinowanie w zbytku, wyrafinowanie umysłu nie da się pogodzić z cnotą. Wszelkie bogactwa, powiada Rod, niematerialne, jak i inne, niosą w sobie zaród zagłady, karę za sprawiane rozkosze: królestwo boże otwarte jest tylko dla ubogich duchem. Podobnie jak majątek powstaje na ruinach, i inteligencya zdobywa się tylko przez niszczycielstwo. Inteligencya jest, z natury swej, negacyjną: oto fakt brutalny, mówi krytyk, który lojalnie stwierdzić należy. Psycholog i dyletant toczy w duszy Bourgeta ustawiczną walkę z człowiekiem wierzącym i moralistą.

Pod koniec swej charakterystyki Bourgeta stawia Rod pytanie, które dziwnem się może wydawać w ustach krytyka literackiego, całkiem atoli przystoi moralście: czy książki Bourgeta dobre są lub złe? I nie odpowiada na nie stanowczo, sam bowiem, podobnie jak krytykowany autor, jest dwoistym. Z punktu widzenia prostej, surowej moralności utwory Bourgeta, powiada, nie są dobrami książkami. Jeżeli jednak obok moralności, która kieruje naszymi czynami, może istnieć druga, która pobudza nas do myślenia i zastanawiania

się nad zagadnieniami psychicznymi i etycznymi — to książki Bourgeta są dobre.

Nie możemy przytaczać wszystkich charakterystyk Roda, ale oto jeszcze parę słów o Lemaitrze. *Lemaitre* rozpoczął swą karierę krytyczną głośnym artykułem o Renanie, w którym gorąco i ostro napadał na „epikurejską mądrość” mistrza i nazywał go „wielkim koruptorem naszego wieku”. Później sam krytyk uległ destrukcyjnemu wpływowi „kapłana Nicości” i sam został wielostronnym renanistą i impresjonistą krytycznym. Od zupełnego atoli rozbicia uchroniło go wiele wrodzonego rozsądku, z pierwszego przytem moralizatorskiego rozpędu coś pozostało. *Lemaitre* ma wiele tliwości dla chrystyanizmu, przyznaje, że zbogacił on duszę ludzką, lubi Ewangelię dla jej idylicznych piękności, dla jej głębokiego humanitaryzmu, słowem, wytworzył sobie, podobnie jak Renan, religię bez Boga. Zagadnienia religijne i moralne zajmują go żywo, zna i czuje ich ważność, jest uczciwym człowiekiem, wyrozumiałym krytykiem, jest jednak także podwójnym, jak ludzie epoki przejściowej.

I *Brunetière*, Bayard krytyki francuskiej, nie jest rycerzem bez zarzutu. Bronił on zawsze pewnych idei zasadniczych i niewzruszonych, twierdził, że literatura i krytyka winna być obiektywną, zwalczał indywidualizm i „literaturę osobistą”. Jednakowoż jedną z ważnych zalet *Brunetière*’a jest jego indywidualność wybitna i stanowcza, która

mu kazała swoje „ja“ krytykujące przeciwstawić panującemu prądowi i długo płynąć przeciw wodzie. Krytyk, obdarzony niepospolitą siłą i werwą polemiczną, znający i zwalczający prądy społeczne, zwrócił się do wieku XVII po wzory. Chcieć czegoś i chcieć stanowczo, wytrwale, jestto wielką siłą — powiada Rod. Brunetière był jednym z pierwszych, który położył tamę prądom negacyjnym i sceptycznym i przygotował rozpoczynającą się obecnie reakcyę. Rod zaznacza, że we wszystkich prawie kwestyach ma poglądy wręcz przeciwne zapatrywaniom Brunetière'a, jednakowoż nie może się powstrzymać od wyrażenia podziwu dla jego działalności krytycznej. Wiek XVII., który krytyk francuski obrał sobie za wzór, jest istotnie wiekiem literatury obiektywnej, wykluczającej sceptyczny i rozkładowy indywidualizm, i opiera się na jedności metafizyki, wiary i moralności, przez co jest jednolitym. Wszelako, powiada Rod, wiek XVII. doszedł do tej jedności, gwałcąc rozum i poddając go powadze, okrawając metafizykę i narzucając moralność pewnego pokroju. Za to pozostawiono rozległe pole kazuistyce i dyalektyce, co Brunetière'owi bardzo przypada do smaku. Odwołując się do tradycyi literackiej francuskiej, Brunetière zajął wybitne stanowisko we współczesnej krytyce francuskiej, gdy jednak zaczął już odnosić zwycięstwo, sam poczuł, że tradycja nie jest dość trwałą i pewną podstawą krytyczną, począł więc jej szukać w tym prądzie, który zwal-

czał — w zasadzie ewolucyjnej, zastosowanej do literatury. Czy w zmiennym tym potoku ruchomych objawów znajdzie Brunetière nic przewodnią i stale zasady, których bronił, przyszłość pokaże.

Charakteryzując *Tolstoj* w ostatniej fazie jego działalności, Rod broni go przeciwko zarzutom ekscentryczności i mistycyzmu. Jeżeli myśliciel z Jasnej Polany wyrzekł się zbytku, jeżeli oddaje się pracy ręcznej, żyje wśród ludu, nie przeceniając wartości nauki i cywilizacyi, to jest tylko w zgodzie ze swą doktryną i przekonaniami. Nie trudno istotnie zauważyć, że ostatniem słowem wielu myślicieli i pisarzy — czego wymownym przykładem trójca naszych poetów — jest czyn. Rod zaznacza następujące trzy fazy w działalności tak popularnego dziś we Francyi pisarza: w pierwszej fazie Tolstoj jest powieściopisarzem w zwykłym znaczeniu tego wyrazu, autorem „Wojny i pokoju“, „Anny Kareniny“; już wtedy jednak, w osobie głównych swych bohaterów, wyprowadza samego siebie na scenę, poszukując z niepokojem, w czym leży treść życia. W drugiej fazie („Moja spowiedź“, „Moja religia“) Tolstoj zajmuje się wyłącznie swem własnem sumieniem i dochodzi w tym kierunku do pewnych stałych przekonań. W trzeciej — zajmuje się propagandą tych przekonań w szeregu drobnych traktatów i przypowieści i stwierdza je czynem. Jest tylko konsenkwentny. Jeżeli przytem mistycyzmem nazwiemy kontemplację prawd pozaziemskich, to Tolstoj

wcale nie jest mistykiem. W dodatku jest on zupełnie obojętny na zagadnienia metafizyczne i kwestye pozaziemskie. Wiara jest dla niego znajomością życia i jego siłą żywą — niczem więcej.

Przytoczyliśmy w głównych zarysach niektóre z zapatrywań Rod'a na wybitniejszych pisarzy społecznych. Poglądy te charakteryzują go dostatecznie jako krytyka-moralistę. W swych przekonaniach moralno-religijnych Rod nie jest jeszcze dość ugruntowany, niema w nim stanowczości, lecz niema również fanatyzmu i zaślepienia ludzi, wierzących silnie i idących prosto ku wytkniętemu celowi. Jako człowiek przejściowy, pełen jeszcze wątpliwości i chwiejny, krytyk jest natomiast wyrozumiałym i rozumiejącym wybornie tych, których zwalcza. Renanizm oddał mu w tym względzie niemałą usługę. Zasługą natomiast samego Roda jest to, że zwrócił wyłączną uwagę na zagadnienia moralne w literaturze, która o sprawy te jaknajmniej się troszczyła. Już to odrębne stanowisko krytyczne wyróżnia go z pośród innych Zoilów. Posiada też krytyk żywą wrażliwość na zagadnienia moralne, zna ich doniosłość i umie śledzić ich wątek. Wadą jego studyów jest ich pewna szkicowość, cecha to jednak wszystkich prawie, najbardziej nawet utalentowanych krytyków francuskich. Szkicowość zresztą jest wadą i zaletą. Forma szkicu zbliża się bardziej do swobodnej i szczerzej pogadanki, jakimi są przeważnie prace francuskie, nawet pełne erudycyi i faktów,

studium natomiast łatwo przybrać może cechy doktrynerstwa i pedantyzmu. Bądź co bądź, może zepsuci przez Niemców, a może ulegając w tym względzie narodowemu naszemu duchowi, wymagamy od prac krytycznych więcej systematyczności i ładu w przedstawieniu.

IV.

I w powieściopisarskiej swej działalności Rod jest przede wszystkim moralistą¹⁾. Główną osią wszystkich jego utworów są sprawy sumienia i zagadnienia etyczne.

Oddzieliwszy się od naturalizmu, pragnął wprowadzić do powieści pewne innowacje. Wspominaliśmy już, że przy budowie powieściowej oddaje on pierwszeństwo eksperymentowi nad obserwacją, co utwory jego czyni nie kartkami wyciętymi z życia, lecz kazuistycznymi i psychologicznymi rozprawami na zadany temat. Są to *romans à thèse*. Na tem jednak nie kończą się bynajmniej innowacje. W chwili przejściowego przesilenia od naturalizmu rozprawialiśmy wiele — mówi Rod — z Emilem Hennequin'em o Tainowskiej teorii otoczenia (*milieu*), co wzbudziło we

¹⁾ P. Wyd. — Powieściopisarska działalność Roda nie wchodzi w ramy, zakresłone tej książki. Tę część przeto rozprawy skróciliśmy, pozostawiając to tylko, co służy do dopełnienia charakterystyki tego pisarza, jako krytyka i moralisty.

mnie niesmak do opisowości, drobiazgowej i bezużytecznej. Myślałem o zastąpieniu jej przez dokładny obraz istoty wewnętrznej, następnie zaś przez naturalną i zbytnią reakcyę doszedłem do tego, że począłem marzyć o powieści, wolnej od tego, co nazywałem „okolicznościami pobocznemi“, opowieści całkiem wewnętrznej, któraby się rozgrywała w jakimś sercu. Jest to chwila — powia Rod — kiedy napisałem *Course à la mort*, książkę, która mię najwięcej trudu kosztowała i do której pozostanę zawsze najbardziej przywiązany. Nietylko zresztą opisowość chciał usunąć Rod z powieści; postanowił usunąć również owe wyjaśnienia retrospektywne o dzieciństwie, młodości i wychowaniu bohaterów, które albo są oklepanymi ogólnikami, lub też są zbyteczne, jako nie pozostawiające nic domyślności czytelnika; starał się także usunąć „sceny“ dramatyczne i efektowne, które nadają opowiadanu jakiś sztuczny i teatralny charakter. Nie dość na tem — powiada; należałoby zupełnie jeszcze wyzwolić się z pod tyranii faktów zbyt konkretnych i figur zbyt dokładnie określonych, tak ażeby ich znaczenie wewnętrzne łatwiej mogło się uwydatnić; trzebaby powrócić, w formie, którą dopiero znaleźć należy, do Symbolu...

Jak widzimy, w aspiracyach swych Rod dochodzi aż do symbolizmu, są to jednak pobożne dopiero życzenia, a i zaznaczone powyżej innowacje niezawsze szczęśliwie udało mu się wpro-

wadzić do powieści. W rzeczy samej, unikając opowiadań retrospektywnych, scen dramatycznych, okoliczności postronnych i wogóle zbyt jaskrawych konturów i barw, nie mówiąc już o opisowości, trzeba wiele bardzo talentu, ażeby z przedstawienia danego momentu, choćby tylko psychologicznego, stawiała się dość wyrazistą i zrozumiałą dana postać, a choćby tylko jakaś jej cecha zasadnicza, jakiś symbol, lub nastrój przewodni... Otóż talent ten nie zawsze Rodowi dopisuje, natomiast, ujmując jednego, daje czego innego zawiele. Analizy psychologiczne, rachunki sumienia, rozbiory motywów postępowania powieściowych bohaterów Roda są niemożliwie przewlekłe i co gorzej, powtarzające się nawet po razy kilka. Wady te występują jeszcze jaskrawiej z tego powodu, że postaci, wprowadzane przezeń zazwyczaj do powieści, nie są charakterami jednolitymi lub temperamentami o barwie jaskrawej. A jak okrutnie długie i drobiazgowo listy piszą owi bohaterowie !

„W pogoni za śmiercią“, jedna z pierwszych prac Roda, pojawiła się na czasie i miała powodzenie. Napisana została pod wpływem teorii Schopenhauera, które czas jakiś były popularnymi we Francyi, w pierwszej chwili przełomowej, po zniechęceniu się do naturalizmu. Książka należy do kierunku pesymistycznego, „jak większość prac współczesnych“, mówi w niej autor, i dodaje, że smutny nastrój jest usposobieniem, stanem psy-

chicznym, który trudno zwalczać argumentami; co zaś do szkodliwego wpływu, obawiać go się nie należy, „życie bowiem intelektualne zupełnie jest odgraniczone od życia praktycznego“, zdanie, któregooby następnie nie podpisał.

W pojęciu pesymisty życie jest pogonią za śmiercią, niczem więcej. Stąd tytuł. Pesymizm bywa niekiedy doktryną zbawienną i płodną w skutki, wszystko jednak zależy od jej umotywowania. Jeżeli do pesymistycznego poglądu na świat prowadzi nas głębsze wejrzenie w stosunki ludzkie i społeczne, jeżeli, przykładając do nich idealną miarę, nabywamy przekonania, że życie jest zbyt poziome, pełne niesprawiedliwości i nadużyć, wtedy gorycz pesymistyczna może być ziarnem poprawy. Skoro jednak pesymizm wypływa z nieumotywowanego zniechęcenia, przesytu, rozstroju, z jakiejś filozoficznej doktryny, wtedy zazwyczaj bywa tylko objawem kwietyzmu, fizycznego i umysłowego niedołęstwa, moralnego zapuszczenia i pokrywką mialkiego samolubstwa. Bohater Roda należy do tej drugiej kategorii pesymistów. Jest to zwyczajny niedołęga, przesiąknięty filozofią pesymistyczną, nic więcej. Prócz pesymizmu cierpi na zbytek analizy. Bądźmy jednak zupełnie sprawiedliwi. Pesymistyczny ów pamiętnik — powieść pisana jest w formie pamiętnika — powleka jakby jakaś cicha, melancholijna skarga człowieka chorego i niezdecydowanego, bo stoi na rozdrożu i wątpi o wszystkim. W tym kwietyzmie bezsil-

nym tkwią jednak i zbawcze refleksye, które mogą z czasem plon wydać. Autor pamiętnika odczuwa już bratnią sympatyę dla ludzkiego cierpienia, robi uwagę, że płodna działalność życiowa więcej jest warta, niż literacka pisanina, a w pustelni swej wczytuje się w pamiętniki ludzi czynu...

Tenże sam pesymista, ale już na drodze poprawy, jest bohaterem drugiej autobiograficznej opowieści Roda, wydanej w kilka lat później i zatytułowanej: *Le Sens de la Vie*. Książka składa się z czterech części, które są zarazem czterema etapami poprawiającego się pesymisty. Części te są: małżeństwo, ojcostwo, altruizm, religia.

Małżeństwo i ojcostwo prowadzi pesymistę do trzeciego etapu: uczy go altruizmu, o którym w swem egoistycznym zaślepieniu nic nie wiedział. Już w tych dwu etapach potrzeba było poświęcić coś ze swego „ja“ na ołtarzu rodzinnego szczęścia. Przygotowawcza ta edukacja otwiera pesymiście oczy i na inne jeszcze objawy zupełniejszego jeszcze altruizmu.

Otwierają się przed nim szerokie widnokregi poświęcenia i miłosierdzia. Wpadają mu wówczas w ręce utwory Dostojewskiego i Tolstoja, które otwierają przed nim „świat nowy“ i stają się „głosem, budzącym uśpione sumienie“. Rwie się wtedy do czynu, nie czuje jednak w sobie dość sił po temu i przeklina „dyletantyzm“ sceptyczny, który zabił w nim wszystkie siły twórcze. Przy-

chodzi też do przekonania, że miłosierdzie bez miłości i wiary jest niemożliwe.

Przedewszystkiem jednak potrzeba nam wiary twórczej, budującej, syntetycznej i taką znaleźć możemy w religii i kościele. Jak jednak dojść do wiary, rozmyśla długo pesymista i przychodzi wreszcie do przekonania, że wiara nie jest bynajmniej aktem poznania, lecz woli. Zbytek nauki i wiedzy działa rozkładająco, czego świadectwem cała literatura spółczesna. „Nie starajcie się zbyt wiele wiedzieć — powiada — jest to najszkodliwsze i niemożliwe do osiągnięcia mamidło... Jedna chwila rozmarzenia pod odkrytem niebem, w ciszy nocnej, powie wam więcej, niż całe lata studyów, i nigdy nie będziecie bliżej prawdy, jak wtedy, kiedy idee wasze rozsypią się w proch nieużyteczny...”

Przejęty temi przekonaniami, wchodzi raz nasz pesymista do paryskiego kościoła św. Sulpicyusza, uderzony zostaje powagą i urokiem nabożeństwa i ceremonii kościelnych, śpiewem religijnym i muzyką i mimowoli z piersi wątpiącego ateisty wyrywa się modlitwa o wiarę, nadzieję i miłość...

Oto przewodnie idee dwu prac Roda, które stanowią całość odrębną w pisarskiej jego działalności i mogłyby posłużyć za temat do osobnego, interesującego studyum o pesymizmie, osobliwie francuskim, i stopniowej przemianie tego nastroju w inny, oparty na silnej wierze w pewne zasady

i zdążający do płodnej działalności humanitarnej i społecznej...

Edward Rod jest autorem francuskim, na którym najsilniej się odbił wpływ pisarzy ruskich, mianowicie zaś Dostojewskiego i Tolstoja; próbował nawet wprowadzić typy ruskie do swych powieści, jak w „Tatianie Léilof“, co mu się jednak nie bardzo udawało, najlepsza zaś może z jego powieści, *La Sacrifiée*, napisana została niewątpliwie pod wpływem „Zbrodni i kary“ Dostojewskiego. Bohaterem powieści francuskiej jest Raskolnikow, tylko wśród innych warunków i otoczenia.

Największą powieścią Roda są dzieje p. Michała Teissier, francuskiego działacza parlamentarnego, opowiedziane w dwu oddzielnych tomach, z których pierwszy nosi tytuł: *La seconde vie de Michel Teissier*. Powieść drukowana była początkowo w „Revue de deux Mondes“ (1893) i miała znaczny rozgłos.

Autor zdaje się przypuszczać, że reakcya, objawiająca się obecnie najwyraźniej w literaturze i sztuce, silnie przeniknęła nakoniec i inne pola działalności ludzkiej, we Francyi zaś mianowicie wytworzyła już parlamentarne stronnictwo, które nowy program reakcyjny ma zrealizować. Wodzem tego właśnie stronnictwa, tej prawicy republikańskiej, jest Michał Teissier.

Rzecz jest o tyle interesująca, że pozwolimy sobie przytoczyć niektóre punkty wytyczne tego programu, który rozwija Teissier wobec rozentu-

zyazmowanego audytoryum. Kreśli on szerokimi rysami historię trzeciej republiki. Mówi wprzód o jej zaprowadzeniu, o nieudaniu się zamachu reakcyjnego 16 maja, o zwycięstwie ostatecznem partyi „jakobińskich“. We wszystkich — mówi — dziedzinach, w literaturze, sztuce, filozofii i polityce, zapanowały te ograniczone poglądy, które biorą zewnętrzne objawy za rzecz samą, za samą prawdę, i przeczą wszystkiemu, co nie podpada bezpośrednio pod zmysły. Geniusz Francyi usychał, oscylując między grubym materjalizmem polityków a naturalizmem brutalnym i zniechęcającym pesymizmem powieściopisarzy. Chwilami wielka i szlachetna ziemia wydawała się wyczerpaną, wyjałowioną i bezpłodną... Powiał jednak nowy prąd. Skąd przychodził? Z sumienia publicznego niewątpliwie, z samej duszy ojczyzny, która była usnęła, teraz zaś budzi się. Kilku ludzi dobrej woli dało hasło... Byli oni jakby krępowani przez dawniejsze umysłowe nałogi, wyrósłszy na gruncie jałowym, nie mieli dość sił do podjęcia wielkiego dzieła odrodzenia... mieli jednak dużo dobrych chęci; szli też ciągle naprzód, głosząc wiarę, której nie mieli w sobie, zalecając działalność, która nie leżała w ich temperamencie i której konieczność umysł ich tylko wskazywał... Dziwne zjawisko! Dobre te chęci i słabe słowa zostały wysłuchane. Ziarna padły za ziemię urodzajną, która wydała Joannę d'Arc i Henryka IV-go. Nowa generacya wstępowała na widownię, gorąca, odważna

i inteligentna. Nowy duch ożywiał naród, dawne spory przycichły, zapełniała się przepaść między Francją wojen krzyżowych i Francją rewolucyi. Kościół, pojmując, że wysoką jego misją było stać ponad partyami, godził się z republiką... Jeszcze kilka poruszeń, a spróchniały gmach jacobinśkiego materializmu miał rozsypać się w gruzy... Na porządku dziennym reform, mających się dokonać, stały: reforma szkoły, gdzie wyrabiać się miał nietylko umysł, lecz i wola, reforma armii, która miała być szkołą cnót obywatelskich, reforma obyczajów i wreszcie reformy społeczne, które pogodzić miały proletaryusza z przedsiębiorcą, robotnika z mieszczaninem...

Na takiej arenie rozgrywało się życie publiczne, któremu przewodniczył Michał Teissier. Był on nie człowiekiem przejściowym, pełnym dobrych chęci, lecz człowiekiem całkowitym, nowym, pełnym sił, nieledwie że mężem opatrnościowym republiki. W to wszystko każe nam wierzyć autor, opowiada nam bowiem szczegółowo tylko o „życiu prywatnem“ swego bohatera. Otóż bohater ten ma być człowiekiem pracy i zasługi, który sobie samemu wszystko zawdzięcza; ożenił się młodo, z miłości; w chwili, gdy rozpoczyna się opowiadanie, jest on ojcem dwu kilkuletnich córeczek i szczęśliwym małżonkiem pani Zuzanny. Roozina żyje w spokoju i szczęściu, co daje siłę panu Michałowi w walce publicznej i opinię nawet porządnego człowieka.

Wtem wszystko to się psuje, bo tak potrzeba dla tezy, którą sobie autor postawił. Ów mąż niezłomny, całkowity, zakochuje się w młodem dziewczęciu, Blance, córce zmarłego przyjaciela, której był opiekunem. I nic nie pomaga. Miłość ta opanowuje go całkowicie, zniewała do ukrytych *rendez-vous*, do pisywania niemożliwie długich listów, rozstraja zupełnie, zniechęca do sprawy publicznej, i... po długich przygotowaniach rzecz kończy się rozwodem z Zuzanną i usunięciem się zupełnem z areny publicznej, wśród ogólnego skandalu.

Na tem kończy się tom pierwszy. Michał Teisser bierze ślub z zakochaną w nim również Blanką i lat ośm włości się z nią po różnych kątach, pisząc niby historję drugiego cesarstwa, która mu nie idzie. Po upływie tego czasu umiera Zuzanna, która się wraz z córkami usunęła na prowincyę. Michał spieszy na pogrzeb, godzi się jakoś z córkami, z wielką biedą godzi je jako tako z drugą swoją małżonką i — znudzony wreszcie bezczynnością, postanawia powrócić na opuszczoną arenę publiczną... tylko teraz zaczyna już z innej beczki. Przez lat ośm miał wiele czasu do rozmyślań i rozczarował się co do swych dawnych poglądów politycznych; zresztą sam padł ofiarą zasad, których bronił. Teraz wystąpi w szereгах opozycyi radykalnej i jakobińskiej, którą zwalczał...

Autor w całej tej powieści zbyt swobodnie puszcza wodze swej fantazyi eksperymentalnej. Teissier jest figurą nieprawdopodobną i niemożliwą, przynajmniej autor nie zdołał go uczynić ani prawdopodobnym, ani możliwym. Ostatnia zmiana, jaka się w nim dokonała, jest nie dość umotywowana. Program, z jakim występuje Teissier, jako radykał, jest mętny i nieokreślony. Zasada się na pogodzeniu „koniecznych destrukcyi“, które się dokonały w teoryi i których żadna reakcyja nie wskrzesi w rzeczywistości... Zmiana ta w usposobieniu bohatera zdaje się wskazywać jakąś zmianę wewnętrzną, dokonywującą się w samym autorze...

Rod nader chętnie przebywa w swych górach szwajcarskich, kreśląc na ich tle wdzięczne obrazki, jak *Nouvelles Romandes*. Pod tytułem: *Scènes de la vie cosmopolite* zebrał również wiązkę opowiadań, osnutych na głębszych motywach psychicznych, pisanych poprostu i z wdziękiem.

Edward Rod nie należy do żadnej określonej szkoły literackiej, ma jednak towarzyszy pióra. „Jest nas — powiada — kilku jednego wieku, widujemy się rzadko i nie staramy się o utworzenie szkoły; nie mamy określonej doktryny, intelektualnie jednak stoimy blisko siebie. Przebyliśmy też same fazy rozwoju; wyszliśmy z jednego punktu i stanęliśmy na tym samym prawie etapie. Mamy wiele wspólnego, co atoli nie łatwo określić. Jeżeli trzebaby było jakiejś wspólnej

nazwy — powiada nasz powieściopisarz — obrałbym „intuitywizm...“ „Intuicyjnym — powiada dalej — jest człowiek, który patrzy w siebie, a zdaje mi się, iż obserwacya wewnętrzna powinna zastąpić obserwacyę zewnętrzną naturalistów. Nie dość jednak obserwować samego siebie; potrzeba w sobie widzieć drugich“. Intuitywizm — zdaniem Roda — byłby zastosowaniem intuicji, jako metody literackiej.

Jak widzieliśmy, krytyk-moralista pragnąłby gruntownie zreformować powieść, usunąwszy z niej wszystko, co nie ma bezpośrednio związku ze światem wewnętrznym, na tle tem zaś pragnąłby kreślić jedynie symboliczne kontury uduchowionych postaci na wzór malarzy prymitywnych. Nie wiem jednak — dodaje — czy nazwa powieści byłaby dla tej nowej formy literackiej odpowiednią...¹⁾

(1895.)

¹⁾ Najnowszem dziełem Roda jest *Studjum o Goethem* (1898).

(A. L.) — *Paweł Bourget* jako krytyk jest uczniem Sainte-Beuve'a i Taine'a — zarazem. Dwa jego tomy *Szkiców psychologicznych* mają wielkie zalety przenikliwości analitycznej, ale zarazem pewną jednostronność: autor stara się wszędzie dostrzec, a może uimowoli dostrzega — pesymizm. — Baudelaire, Leconte de Lisle, Dumas, Flaubert, Stendhal, Taine, Amiel — wszystkie te dusze rozważa autor jako dotknięte melancholią rozpaczy, której pierwiastki coraz inne, coraz nowe, a właściwie zawsze te same — po gorliwej a ści-

słej dysekcji wynajduje. — Jego poezye i powieści nie należą do naszego zakresu. — Ściśle biorąc jednak, kto wie, czy nie byłoby lepiej, gdyby Bourget pozostał w dziedzinie krytyki — zamiast pisać dość banalne historye o romansach dam w gorsetach czarnych i białych. — W istocie bowiem nie ma on daru stwarzania i ożywiania postaci ludzkich; są to właściwie różne — a podobne do siebie — transformacje samego Bourgeta. Czy to maluje on Larcher'a, czy Vincy'ego, czy Dorsenne'a — zawsze jest to on sam. Ale wzruszał Bourgetem, że umiał malować stany dusz (*états d'âmes*): i ten właśnie talent najlepiej się ujawnił w jego szkicach psychologicznych. Stany te, co prawda, wyrażają się wszystkie w różnych postaciach pesymizmu, ale, widziane pod tym kątem, zbadane są bardzo głęboko.

NB. O Bourgercie napisał E. Przewóska osobny artykuł — w Prawdzie r. 1888.

Edmund Scherer, nie należy do żadnej szkoły, jest jednakże pisarzem bardzo cennym i godnym uwagi. — Jest to szwajcar, z rodziny pastorskiej, i sam bardzo zajęty sprawami teologicznymi. Ur. w r. 1815 — zaczął pisać bardzo młodo i pierwsze jego pisma należą do dziedziny teologii protestanckiej i chrześcijańskiej wogóle. Reformacja w XIX w., *La crise de la foi*, Alexandre Vinet (ksiądz protestancki, przyjaciel Ste-Beuve'a) in. W dziele *Mélanges de critique religieuse* (De Maistre, Lamennais, Gratry, Veuillot, Taine, Proudhon, Renan) po raz pierwszy wystąpił jako analista bardzo przenikliwy i głęboki. — Z roku wojny franc.-niemieckiej zostawił *Lettres de Versailles*. Zajęty b. sprawą obrony, znowu powrócił do kwestyj religijnych (Wiara i krytyka, O stanie kościoła protest. we Francji, Teologia chrześ.) Do dziedziny krytyki ściśle literackiej należą: *Etudes sur la littérature contemporaine* i *Nouvelles études sur la littér. contemporaine*. — Punkt widzenia pastorski nigdy go nie opuszcza. Jest to umysł jasny, który nigdy się nie waha, kołyszając się między dwojgiem sprzecznych paradoksów; nie cieniuje bez końca, nie poprawia jednej idei drugą, nie nadużywa skalpela. Ma w sobie coś klasycznego.

EMIL FAGUET

i krytyka psychologiczna.

Les critiques devraient être
des analyses et des études psy-
chologiques sur un écrivain.

Emile Faguet.

Emil Faguet¹⁾, *docteur ès lettres*, profesor retoryki i literatury francuskiej, były wychowaniec wyższej szkoły normalnej w Paryżu, urodził się w La Roche-sur-Yon w r. 1847-ym. W roku 1885-ym wydał zbiór studyów o literaturze francuskiej XVII stulecia p. t. „*Les Grands Maîtres du XVII siècle*“. Było to już wskazówką, gdzie młody profesor szukał sobie mistrzów, książka jednak nie zwróciła jeszcze na siebie zbytnej uwagi.

1) P. Wyd. — Z pracy Przewóskego o Faguecie podajemy tylko ułamek. Zawiera od dobrze uchwyconą i wyraźnie zarysowaną charakterystykę tego pisarza; dalszy ciąg, który opuszczamy, jest jedynie obszernym referatem z treści historyczno-literackich studyów F-a, przyczem nie zajmuje się już autor rozpatrywaniem jego metody krytycznej.

Niebawem, w r. 1887 wyszedł znowu tom studyów podobnych o wieku XIX-ym i tym razem jednak książka nie była „wydarzeniem dnia“. Dopiero wydany w r. 1890-ym tom studyów o literaturze wieku XVIII-go we Francyi zwrócił na nowego krytyka powszechną uwagę, tembardziej, że poprzedził go autor obszernym wstępem, który był niejako aktem oskarżenia przeciwko XVIII-mu wiekowi i pojawiał się w chwili, gdy zarzuty podobne z różnych stron zaczęły się podnosić i charakteryzowały, zarysowujący się dopiero, odmienny od dotychczasowego nastrój umysłów. Uzupełnieniem rzeczonych studyów o wieku XVIII-ym jest, wyszła w r. 1891, pierwsza serya studyów p. t. „*Politiques et Moralistes du Dix-neuvième siècle*“. Tom ten zawiera charakterystyki: de Maistre'a, de Bonald'a, pani de Staël, Beniamina Constant, Royer-Collard'a i Guizot'a.

Charakterystycznym jest, że w miarę jak autor posuwał się w swych studyach, zmieniał się stopniowo sam przedmiot tych rozpatrywań, a z nim i sposób ich opracowania. W wieku XVII-ym zwraca autor główną uwagę na zagadnienia z zakresu estetyki, krytyki literackiej i sztuki dramatycznej; w wieku XVIII-ym już rozpatruje pisarzy tego okresu „raczej w ich ideach, niż formach sztuki.“ Tę stopniową zmianę przedmiotu i metody, która, zaczawszy od zagadnień przeważnie literackich, przechodzi następnie do zadań etycznych i socyologicznych, przytem za-

rysowuje coraz wyraźniej psychologiczny punkt widzenia autora — wyjaśnia sam autor w jednym ze wstępów, mówiąc, „że wykład staje się całkiem odmiennym i opiera się jakby na innych prawach, według tego, czy krytyka zajmuje się dwoma wielkimi literackimi wiekami we Francyi, którymi są: XVII-te i XVIII-te stulecie, czy też czasami, kiedy poruszano głównie kwestyc i rozstrząsano wątpliwości.“ Dodajmy, że studia Faguet'a pojawiały się, w powyżej zaznaczonym porządku, w chwili, kiedy i duch czasu odwracał się powoli od zagadnień literackich i estetycznych wyłącznie i zwracał się z niepokojem ku zadaniom etycznym, społecznym i politycznym, co nie pozostało bez wpływu i na naszego krytyka.

Przejście nie jest raptowne i właściwości wykładu dwu tomów, które chronologicznie pojawiły się później („Wiek XVIII-ty“, oraz „Politycy i moralisci wieku XIX-go“), dają się już zauważyć w studiach literackich o wieku XVII-ym i XIX-ym. W pierwszym z tych stuleci defilują przed nami: Corneille, Pascal, La Rochefoucauld, La Fontaine, Molière, Racine, Boileau, pani de Maintenon, La Bruyère i Saint-Simon; w drugim: Chateaubriand, Lamartine, Alfred de Vigny, Wiktor Hugo, Alfred de Musset, Teofil Gautier, Prosper Mérimée, Michelet, George Sand i Balzac. Z szczególnem zamiłowaniem opracował autor wiek XVII-ty. Jestto szereg portretów, sylwetek i studyów, pisanych zwięźle, niezwykle przejrzysto.

ście i lekko, z niepospolitą przytem erudycją i ści-
słością charakterystyk, w których krytyk daje
w osobnych rozdziałach: życiorys, pogląd ogólny,
przypatruje się stylowi, sposobowi pisania i kom-
pozycyi, rozstrząsając przytem głównejsze utwory
i ważniejsze z poruszanych zagadnień. Podobnie
się rzecz ma ze studjami literackimi o wieku
XIX-ym, chociaż tu mniej już autor przestrzega
perspektywy i zaokrąglenia w swych portretach,
więcej miejsca udziela rozstrząsaniu nasuwających
się zagadnień i pisze już mniej przejrzyście.
W wieku XVIII-ym, kiedy występują przed nami:
Bayle, Fontenelle, Le Sage, Marivaux, Montesquieu,
Voltaire, Diderot, Jean Jacques Rousseau, Buffon,
Mirabeau, André Chénier — pytania z dziedziny
literatury i estetyki, równie jak i charakterystyka
pisarzy, literacka i biograficzna, nie ustępują by-
najmniej całkiem z widowni, owszem, prowadzone
są dalej z niezwykłą wyrazistością i precyzją,
schodzą jednak niejako na plan drugi, pierwsze
zaś miejsce zajmują same poruszane zagadnienia...
Nie w tym jednak stopniu, żeby zakrywały zu-
pełnie pisarzy. Sprzeciwiałby się temu zasadniczo
psychologiczny punkt widzenia Faguet'a. W sze-
regu społecznych krytyków francuskich zajmuje
on stanowisko odrębne i wybitne. Jako analityk
wyszedł Faguet ze szkoły Taine'a, odszedł jednak
od mistrza dalej niż inni, dalej niż Lemaitre, Bo-
urget i Hennequin, i poszedł raczej za wskazów-
kami, zawartemi w „estopsychologii“ autora

„Krytyki naukowej“, lubo się do tego nie przyznaje, zachowując własny pogląd na rzeczy. Jak daleko odbiegł od Taine'a, widzimy z tego, co powiada w przedmowie do wieku XIX. „Zająłem się, mówi tu, raczej wykazaniem charakteru i zbadaniem wpływu tej literatury, niż poszukiwaniem jej początków (*les origines*), ponieważ poszukiwania te, z mojej widocznie winy, zdały mi się nie prowadzić do niczego stanowczego i pewnego.“ Znaczenie tego oglédnego zastrzeżenia zrozumiemy dokładnie, jeżeli uprzytomnimy sobie, że szukanie owych początków (rasy i otoczenia), których prostym wpływem miał być dany autor, jest główną zasadą tainowskiej metody, reszta zaś rzeczą podrzędną, niezrozumiałą lub obojętną. Dla Hennequin'a dzieło jest jeszcze „znakiem“ (*signe*) danego pisarza i kluczem do zrozumienia jego charakteru; dla Faguet'a ma ono przedewszystkiem wartość samo w sobie, jako samodzielny przedmiot badania, jako utwór, poruszający przytem w formie estetycznej ważne zagadnienia psychologiczne, etyczne i socyologiczne... Mając tak rozległy temat przez sobą, Faguet nie łamie sobie bynajmniej głowy nad wyszukiwaniem *faculté maternelle* każdego pisarza i mówiąc np. o nadzwyczaj zrównoważonej organizacyi George Sand'a, nadmienia mimochodem, że napróżno szukalibyśmy u niej owej zdolności czy właściwości przeważającej... Sympatjami swemi dla wieku XVII-go zbliża się Faguet do Brunetière'a, którego nawet

chętnie uważa za jednego ze swych mistrzów, różni się jednak odeń zupełnie metodą i sposobem wykładu. Brunetière szuka kryterium dla swoich ocen nazewnątrz dzieł rozpatrywanych, we wzorach bądź klasycznych, bądź odnajdywanych w drodze ewolucyjnej; Faguet ześrodkowuje całą swą uwagę na psychologicznych pobudkach i składnikach danego dzieła i z psychologicznego następnie przeważnie stanowiska rozpatruje zarówno sam utwór, jak i jego wpływy etyczne i socjologiczne. Dzieło danego pisarza nie jest dla Faguet'a środkiem do poznania psychologii autora, następnie zaś jego rasy i otoczenia, lecz przeciwnie, posługuje się on życiorysem i charakterystyką autora tylko dla lepszego zrozumienia jego utworów; po za danego autora, w tych nawet celach, Faguet nigdy prawie nie wybiega. Co najwyżej, nie w rasie lub otoczeniu, lecz jedynie w klasowych właściwościach autora, w należeniu jego do tej lub owej klasy społecznej, szuka bliższego określenia charakteru.

Charakter autora, jego psychologia, jest dla Faguet'a punktem wyjścia przy rozpatrywaniu dzieł sztuki. „Nasze pojęcia ogólne, mówi, są wyrazem naszego charakteru. Rozpoczynamy swoje życie umysłowe na tle pojęć społecznych, i albo trzymamy się ich ślepo, lub zmieniamy je odpowiednio do naszego usposobienia.“ „Wielki nawet filozof, mówi na innem miejscu, który wyklada swój system, jest tylko człowiekiem, który wypo-

wiada w ten sposób swój charakter, a może nawet tylko swój temperament.“ O pani de Staël powie, że jest ona „liberalna z urodzenia i kompleksy“ i że była indywidualistką, nim stała się liberalną; charakteryzując Royer-Collard'a, nadmienią, że „charakter jego wymagał takiego systemu i kazał mu się go trzymać.“ Guizota określi w sposób następujący: „Kompleksya radykała w służbie poglądów umiarkowanych“. O „prawach człowieka“ odzywa się, że musiał je wynaleźć człowiek energiczny. Charakteryzując „Ducha praw“ Monteskiusza, powie, że dzieło to powinno właściwie nosić tytuł: „Montesquieu“. „Książka ta, powie dalej, to życiorys, egzystencya człowieka, który żył życiem tysięcy. Krytyka w wyższem jej znaczeniu, doda następnie, nie jest niczem innem. Jestto dar wżycia się w nieskończoną mnogość obcych istnień, wżycia się częstokroć pełniejszego i silniejszego od tych, którzy żyli tem życiem faktycznie, krytyka bowiem oświeca świadomość, którą może mieć ten tylko, kto jest dość silnym, ażeby się odosobnić, oderwać i przypatrywać się własnej duszy jako człowiek obcy, lub też dość przenikliwym, ażeby wejść w duszę cudzą i przypatrywać się jej zbliżając... Przypomina się nam tu Lemaitre.

Psychologiczny punkt widzenia wyłącza czysto artystyczny i obiektywny indyferentyzm. „Troska o rozrzewnienie lub moral, powiada Faguet, szkodliwa w sztukach plastycznych — w litera-

ckich, jeżeli nie jest nieodzowną, jest zupełnie właściwą i użyteczną. Dlatego mianowicie, że poeta maluje dusze, nie ciała i że ukochanie tych dusz, podziwianie ich zalet i pragnienie ujrzenia ich jeszcze lepszymi jest rzeczą zupełnie naturalną. Moralność i uczuciowość wchodzi do estetyki literackiej, ponieważ sztuka pisarska jest sztuką psychologiczną.“

Psychologiczne wniknięcie w duszę artysty i w jego utwory chroni również od krytycznej oschłości i ograniczonego częstokroć pedantyzmu. Według Faguet'a dobrym krytykiem może być tylko ten, kto, jeżeli nie posiada w całości twórczych uzdolnień do wydania jakiegoś dzieła, to ma je przynajmniej w zarodku, jako pociąg twórczy i byłby w stanie, w głównych przynajmniej zarysach, nakreślić plan dzieła, będącego przedmiotem jego krytycznych rozstrząsań. Bez tego artystycznego powinowactwa niepodobna krytykowi należycie rozumieć i oceniać utworów sztuki.

Owa przenikliwość psychologiczna oddaje krytykowi niemałe usługi przy ocenie etycznych zagadnień wyższego rzędu, lub bardziej skomplikowanych, jak zjawiska społeczne i polityczne. Była ona i dla Faguet'a światłą przewodniczką przy rozpatrywaniu zagadnień socyologicznych. Zagadnienia te rozpatrywane bywają zbyt często z punktu widzenia schematów i teorematów, bądź czysto abstrakcyjnych, bądź historycznych nawet i ewolucyjnych, w których jednostka czująca i my-

śląca, jednostka przytem dzisiejsza, społeczna, jej potrzeby i pragnienia, lub wcale nie są brane w rachubę, lub też traktowane są jako *quantité négligeable*. Wprowadzenie zaś tego upośledzonego, a przecież nader ważnego pierwiastka do społecznych konstrukcyi może nie być bez znaczenia i wpłynąć nawet nieraz na zmodyfikowanie niektórych socyologicznych programów. Nadto, psychologia jednostkowa daje nam klucz do zrozumienia psychologii zbiorowej, owej duszy społecznej, której znajomość jest już nieodzowna dla socjologa, jeżeli ma on być godnym tej nazwy budowniczym.

Psychologiczno-etyczno-socyologicznych zapamiętywań swoich Faguet nie wykląda nigdzie w formie całkowitego i dogmatycznego systemu; przejawiają się one w jego charakterystyce pojedynczych pisarzy i całych epok. Tylko owej charakterystyki epok, prądów i kierunków, owego historyczno-cywilizacyjnego tła, na podmałowanie którego niektórzy krytycy i historycy literatury tracą wiele czasu i niemało marnują inkaustu, zapelniając całe stronicie luźnem częstokroć gawędziarstwem, mającem mało związku z literaturą i charakterystyką danego pisarza, spotykamy jak najmniej u Faguet'a. Nie spuszcza on całkiem z oka wspólnych właściwości pisarzy danej epoki, odnajduje je jednak w nich samych, nie zaś za nimi, tak daleko bowiem „wskutek nieudolności swej“, jak powiada, nie sięga. Punktem środkowym dla

Faguet'a, podobnie jak dla Hennequin'a, jest dana indywidualność twórcza, nieujęta najczęściej w swej genezie, dość wyraźnie jednak i potężnie promieniąca naokół w swych utworach.

I Faguet należy do tej kategorii umysłów i charakterów Francyi społecznej, które poszukują pilnie nowej jakiejś syntezy, dotąd jej atoli nie znalazły. Niwelacyjny demokratyzm społeczny, który jednak uznaje jako fakt i punkt wyjścia, nie zadawała go, zdaje mu się sprzeciwiać jego pojęciom o psychologii indywidualnej i zbiorowej, gdy chodzi nie o moment przejściowy w fazie historycznej i ewolucyjnej, lecz o stały mniej więcej stan społeczny, którego poszukuje. Materiału dla owej przyszłej syntezy szuka zarówno we wskazówkach nauki społecznej której bynajmniej nie odrzuca, na której się opiera, która jednakowoż nie zadawała go także całkowicie, jak i w minionych formach bytu. Podobnie jak wiele społecznych i wybitnych umysłów we Francyi, jak Taine, Renan i inni, chętnie zwraca się nawet po te wzory ku przeszłości, lubo zbyt dobrze rozumie społeczną epokę i jej wymagania, aby być zwykłym reakcjonistą. Jest zresztą, jak powiedziałem, przede wszystkim psychologiem, poszukującym i wątpiącym, mało usposobionym do przyjmowania jakichś dogmatów. „Jesteśmy — powiada — całkiem znużeni, my, ludzie dzisiejszej epoki, owymi ogólnikami (*des mots généraux*), nader dźwięcznymi i zwodniczymi, jak sprawiedliwość,

prawo, ideał, wolność, postęp, które powtarzają wszyscy bez wyjątku od r. 1750, którym jednak każdy nadaje inne zupełnie znaczenie.“

Jeżeli Faguet nader jest skąpy i zwięzły w charakterystyce epok, jeżeli pomija poszukiwanie warunków powstawania utworów piękna w otoczeniu i rasie, to natomiast krytyczne jego prace pełne są szczegółowych i często nader głębokich rozpraw i rozstrząsań, dotyczących rozpatrywanych kwestyi, założeń i zagadnień. Wspomnimy tylko jego uwagi o realizmie z powodu Le Sage'a, o twórczości literackiej i materyalizmie z powodu Diderota, o naturalizmie u powodu Balzaca, o powieści psychologicznej przy rozbiorze „Adolfa“ Constant'a, o teatrze z powodu Woltera i Diderota, o wychowaniu z okazji „Emila“; uwagi jego wreszcie o prawach z powodu Monteskiusza, o indywidualizmie *à propos* pani de Staël, o organizmie społecznym i pojęciu ojczyzny z powodu de Maistre'a, o liberalizmie i parlamentaryzmie z powodu prac Royer-Collard'a i Guizota, o religii z powodu Bonalda i Constanta i t. d. -- nie mówiąc o licznych spostrzeżeniach z zakresu psychologii, estetyki i krytyki literackiej.

Wypada mi jeszcze wspomnieć o zaletach stylu i wykładu Faguet'a. Umyst to analityczny, nader subtelny, erudyta i pisarz niepospolity. Określenia jego są zwięzłe i stanowcze, charakterystyki dosadne, a uwagi i spostrzeżenia mają wyrazistość aforyzmów. Nie brak mu również cię-

tości i humoru. „Są dwa sposoby dobrego pisania powiada Faguet — po pierwsze należy dobrze myśleć, po drugie znać swoją sztukę pisarską“. Krytyk nasz posiada obie te umiejętności. O pesymizmie powiada, że jestto choroba moralna, która jednak całkiem nie przeszkadza być geniuszem, która jest może nawet jego połową, pod tym warunkiem, że się ma i drugą. Materya, widziana z nader wysoka, jest, powiada, jak niebo, widziane z dołu — staje się błękitem. Diderota porównywa Faguet z potokiem i mówi, że potok jest kiepskim obserwatorem i złem zwierciadłem. Woltera określa jako „chaos idei jasnych“, a o Fontennelu mówi, że urodził się starym kawalerem i stuletnim starcem. Marivaux nazywa „dowcipną kobietą (*femme d'esprit*) XVIII-go wieku“, de Maistre'a zaś określa jako katolika, który nie jest chrześcianinem...

(1894.)

A. L. — Z nowszych dzieł E. Fagueta należy zaznaczyć II seryę dzieła: *Politiques et moralistes du XIX s.*, w której tą samą metodą rozważa autor Saint-Simona, Fouriera, Lamennais'go, Ballanche'a, Edgara Quineta, V. Cousina i Aug. Comte'a.

Nadto b. ciekawą jest praca pt. *Drame ancien, drame moderne*. — Zestawia tu autor trzy typy dzieł dramatycznych: teatr grecki, teatr francuski XVII w. i teatr Szekspirowski. Widzimy, że autor pominął teatr hiszpański, który właściwie osobny typ stanowi. — Rozważa też Faguet psychologię wzruszenia dramatycznego i dochodzi do wniosku, że źródło jego leży w instynkcie pierwotnym, w okrucieństwie naszym: mamy tu rozkosz

wywołaną widokiem cierpień i nieszczęść; cierpienia te osobiście nas nie boją, pomagać im nie potrzebujemy, ale złagodzone kulturą okrucieństwo pozwala nam się niemi bawić. Komedia — maluje nam drobne przykrości, tragedia — wielkie. — Teatr grecki malował postaci jednolite i jedną przejętą sprawą czy namiętnością na tle jednego motywu. — U Szekspira, przeciwnie, charakter jest splotem różnych pierwiastków, a fabuła splotem różnych wypadków. — (Toż samo u hiszpanów). — Teatr klasyczny francuski zajmuje miejsce środkowe, dając najzwięźlejszą formułkę życia. Usunąwszy z dramatu żywioł plastyczny i liryczny — do *minimum* doprowadziwszy fabułę — wprowadził klasycyzm jasność, logikę i ruch przyspieszony, główny nacisk położył na akcję i morał. Zasada trzech jedności — lekko zbywana u Greków — tutaj nabrała znaczenia powagi. A choć nowsi pisarze (W. Hugo) starali się wprowadzić do teatru szekspiryzm, to jednak dramat francuski do dziś pozostał klasycznym, jak sztuki Kornela i Racine'a.

CHARLES MORICE.

(Rodowód i dążenia symbolizmu).

Najwybitniejszym tłumaczem symbolizmu w spóczesnej literaturze francuskiej jest Karol Morice¹⁾. Sam młody jeszcze, o rysach twarzy pociągłych i wzroku badawczym, dosiadający z powodzeniem poetyckiego pegaza, Morice wypowiedział najpełniej aspiracye młodej szkoły w grubej książce, pod dziwnym, dość tytułem: *Literatura jutra*. (*La littérature de tout à l'heure. Paryż 1889 r.*)

¹⁾ Do poprzedników Charles Morice'a w krytyce należy *Barbey d'Aurevilly*; w literaturze stanowi on przejście od byronizmu do symbolizmu. — Pewien ton demoniczny (*Les diaboliques*) — spokrewnia go z Baudelairem i Verlainem: jak ci dwaj pisarze, tak i d'Aurevilly praktykował szczególną kombinacyę miłości grzechu i miłości Boga. Jako stary szlachcic bretoński — kawaler Barbey — był wierny Bogu i królowi. Nienawidził wiedzy — a natomiast czczył umysły krańcowe w konserwatyzmie, jak De Maistre'a i Bonalda. (*Les prophètes du passé*). Był to duch namiętny, wojowniczy, zapóźniony krzyżowiec, uczeń Lamennais'go, przyjaciel Ernesta Hello, ojciec neokatolicyzmu. — Na tle tych poglądów układał on swoje portrety literackie,

Morice jest teoretycznym przedstawicielem, krytykiem nowego kierunku, lubo w „Ostrzeżeniu” do czytelnika przeczy, jakoby pisał manifest jakiejś szkoły i przedstawiał jakąkolwiek bądź grupę. Jakby ulegając krytycznemu impresyonizmowi Lemaitre’a lub zapatrywaniom swego zmarłego przedwcześnie przyjaciela Hennequin’a, utrzymuje, iż wypowiada tylko własne poglądy, „szkoły” bowiem literackie należą do przeszłości i „nikt nie ujrzy już trzech pisarzy, zgodnych we względzie zasad”... Nie mniej jednak zdaje mu się, iż wyraża dość dokładnie „dążenia spółczesnej młodzieży”, tłumaczy wpływ, którym ona ulega i wypowiada jej życzenia lub przeczucia na przyszłość, wyjaśniając, na jakich przesłankach logicznych opierają się nadzieje co do przyszłego kierunku literatury, sztuki i jej zadań. Istotnie, w książce Morice’a, napisanej z niepospolitą erudycją i syn-

które pomieścił w obszernem dziele pt. *Le XIX Siècle*. Ognisty, wściekły czasami, niesłychanie plastyczny język robi wrażenie jakiejś rąbaniny człowieka o silnych przekonaniach, a który widzi, że ten świat „zamków gotyckich” jednakże znika i zniknąć musi. — Łamał się zatem, ale trwał na stanowisku, jak hr. Henryk na okopach Świętej Trójcy. — Miał on jednak pojmwowanie mistyczne zjawisk i w rzeziach, inkwizycjach, wojnach, rewolucjach — widział straszliwe, niezwalczone, nieświadome porywy duszy ku Bogu! Tak objaśniał n. p. Rewolucję francuską, twierdząc, że barbarzyńska tłuszcza krew własną przelewająca — nie rozumiała zupełnie symboliki swych czynów. Cały w przeszłości — jednakże tęskni za przyszłością. — Spokojnie patrzy w dziś, ale go nienawidzi.

tetycznym, lubo kapryśnym wiedzy polotem, odzwierciadlają się i odnajdują wszystkie te prądy, idee i „przeczecucia,” jakie nurtują w najmłodszym pokoleniu pisarzy francuskich. Postaramy się je wydobyć z dzieła ułożonego nie dość systematycznie, wyjaśniając i wyłuskując nieraz z paradoksalnej łupiny, w jaką lubi zamykać swe myśli krytyk-symbolista. Pomijając przejściowe kołowania czyścicowe po manowcach pesymizmu, mistycyzmu, dekadentyzmu, symbolizm, (jak to zaznaczyłem już na innem miejscu¹⁾ i co, na innem również miejscu, świadomie wypowiedział Morice), jest reakcją przeciwko naturalizmowi i zwrotem syntezytyczno-idealistycznym o szerokim polocie. Wiele jest jeszcze kaprysów, mglistości, rzeczy niedopowiedzianych lub „reakcyjnych“ w tym zwrocie, nie ulega jednak zaprzeczeniu, że symbolizm rozwinął już skrzydła i kieruje się ku idealniejszej przyszłości.

I.

„Istota, któraby posiadała całkowitą znajomość terażniejszości, pisał Sainte-Beuve, nie miałaby zbyt wielkiego trudu w odgadnięciu przyszłości.“ Wychodząc z tej zasady, przebiega Morice nie tylko terażniejszość, lecz i przeszłość dla odnalezienia genezy symbolizmu.

1) Art. Symbolizm. „Głos“, 28 marca 1891.

Potrąca nawet o związek ewolucyi politycznych z ewolucjami duchowymi. Sztuka zmienia swe formy i swe ideały wraz z przeobrażeniami społecznymi. Niema jednak mowy o prostej zależności sztuki od warunków ekonomiczno-społecznych. Oddziaływanie wzajemne jest natury bardziej złożonej. Oto np. wielkie wstrząśnienia polityczno-społeczne, uniemożliwiając jednoczesny rozkwit artyzmu, zapładniają jednak przyszłość najbliższą, niszczą przytem formy przeżyte. Rewolucya zadaje ostateczny cios klasycyzmowi. Rewolucya również i cesarstwo poprzedzają romantyzm.

Dla zrozumienia wzajemnego stosunku sztuki i ruchów politycznych należy pamiętać, że taż sama myśl ludzka tworzy rewolucye i dzieła artystyczne; dlatego też *inter arma silent musae*, myśl bowiem nie może być zajęta dwiema rzeczami naraz. Tem łacniej jednak przechodzi od polityki do literatury i naodwrot. Jest to przypływ i odpływ ludzkiego morza. I nic naturalniejszego: „właściwą dziedziną umysłu ludzkiego jest myśl czysta, spokojna i głęboka jak morze, kiedy zaś uzewnętrznia się ona aż w wydarzeniach historycznych, zdaje się wtedy występować z swego odwiecznego łożyska, jak morze w chwili przypływu. Godzina jednak odpływu nadchodzi nieodwołalnie, umysł i morze wracają do swych głębin pierwotnych i wtedy to nastaje boska chwila bujnego rozkwitu i rodzajnego pokoju, kiedy morze

i umysł toczą potężne swe fale od brzegu do brzegu i odbijają czysty lazur nieba w swych głębokościach.“ Rybacy, których przyływ odpędził od brzegu, wierzą chętnie, iż odpływ jest następstwem przyływu. Niech i tak będzie, mówi Morice, są to jednak konsekwencye, które mają dalszy nieco związek. Przyływ i odpływ mają jedną wspólną przyczynę, a jest nią rozprężność wielkich fal; jest to wchodzenie napowrót w siebie istot, które rozprostowały na chwilę swe mięśnie, wyciągając ramiona ku nieskończoności. Jest to prawo powszechnie, do którego wszystko się sprowadza... Wydarza się jednak, że morze, wracając do swego łoża, wraca inaczej zabarwione, toczyło bowiem swe fale po ziemi zroszonej krwią, umajonej zielenią lub błotem zaległej. Zabarwienie to jednak lub zamącenie nie trwa długo.

Związek więc między przemianami artystycznymi a społecznymi objaśnia się ich wspólnem źródłem. To jednak zapładnianie sztuki w następstwie zaburzeń zewnętrznych nie jest, twierdzi Morice, warunkiem nieodzownym dla rozwoju myśli estetycznej, która, w każdym razie, nie ulega fatalnie i ślepo temu wpływowi, lecz odbywa, od okresu do okresu, własną swą drogę ku szczytom, która nie jest w prostej zależności od ryzykownych zmian społecznego pochodzenia i postępu. Wpływ wypadków zewnętrznych nie może nam wytłómaczyć tej, niezawsze nawet uświadamiającej się konsekwencji wewnętrznej, która

sprawia, że kolejne fazy historii estetycznej nie następują jedno po drugim bez związku, lecz idą nieodwołalnie śladem praw swego wewnętrznego rozwoju. Dodać możemy, iż zmiany społeczne mają także własne swe prawo rozwoju i własną konsekwencyę wewnętrzną; drogi umysłowo-artystycznego i społeczno-politycznego rozwoju idą równolegle, jako zależne od wspólnego bodźca, drogi te atoli mogą się rozchodzić i niezawsze pozostawać w związku bliskim.

Jeżeli pojawienie się romantyzmu uczynimy zależnem od ruchów polityczno-społecznych¹⁾, to trudno odnaleźć podobne warunki dla następnych faz w rozwoju literatury i sztuki: dla naturalizmu i symbolizmu. Naturalizm zjawiał się i panował dość długo w czasie zupełnego spokoju zewnętrznego. Można by twierdzić, że powstał on w warunkach stworzonych przez reakcyę, jaka nastąpiła po roku 1848, natomiast widzieliśmy, że zaprowadzenie republiki i rok 1870--71 nie wywarły nań żadnego wpływu. Nowy zwrot zaczyna się przy niezmiennych zupełnie warunkach zewnętrznych i jest tylko wewnętrzną, logiczną reakcyą przeciwko przeżytemu naturalizmowi i tym ideom, na których on się opierał.

Z tych uwag wyprowadza Morice następujące wnioski: 1) związek między ewolucjami poli-

1) Czytelnik zechce wziąć na uwagę, że w całym tem studyum mówić będziemy wraz z Morice'm o literaturze francuskiej wyłącznie (*przyp. aut.*).

tycznemi i artystycznemi ma wspólne źródło w rozwoju myśli ludzkiej; 2) wpływy zewnętrzne zakłócają tylko właściwy rozwój duchowy i 3) idee estetyczne rozwijają się najpełniej niezależnie od wpływów zewnętrznych, dzięki własnemu swemu życiu wewnętrznemu.

Wychodząc z tych założeń, ktytyk dostrzega w rozwoju artystycznej myśli nowożytnej trzy główne fazy: peryod przewagi rozumu (klasycyzm), peryod przewagi uczucia (romantyzm) i peryod przewagi czucia, zmysłowości (naturalizm). Najnowszym okresem będzie syntetyczne przedstawienie całego człowieka w idealnych zarysach symbolu. Fazy te są snującym się wciąż, w różnych warunkach polityczno-społecznych, wątkiem wewnętrznego rozwoju artystycznego.

Naczelną cechą pierwszych trzech faz jest duch analizy, rozbioru, wyróżniający i wydzielający kolejno różne strony natury ludzkiej, póki nie zbiegną się w jednej, pełnej syntezie. Cały ten rozwój analityczny był jednak nieodzowny dla wydobycia i wyrobienia wszystkich uzdolnień ludzkich, dla zróżniczkowania człowieka, nim stanie się on zdolnym do scałkowania zupełnego.

Duch. nowoczesny, mówi Morice, ma dwie cechy znamienne. Będąc ochrzczonym, jest on w istocie swej spirytualistycznym i z wierzeń swych chrześcijańskich zatrzymał przeważającą tendencję analityczną, tak, że można było utrzymywać nie bez słuszności (Alfred de Vigny), iż

powieść analityczna ma swój początek w spowiedzi. Duch ten nie może też dojść do syntezy, nie zerwawszy z swem wychowaniem pierwiastkowym i wtedy dopiero stanie się, jak twierdzi Taine, jednocześnie „pogańskim i chrześcijańskim“. Do spekulatywnych i intuicyjnych właściwości swego azyatyckiego spadku musi on dodać naukowe i dedukcyjne uzdolnienia swego greckiego dziedzictwa. Przeobrażenie to nie jest atoli wolne od niebezpieczeństw, największe zaś leży w tem, ażeby nie zatrzeć a nawet nie skazić charakteru spirytualistycznego i mistycznego, który najwybitniej dotąd odróżnia człowieka nowożytnego od starożytnego, pokazując go nam w promieniach nauki ewangelicznej.

Nim jednak dotkniemy tego syntetycznego zadania, które rozwój wewnętrzny podsuwa chwili obecnej, przebyć musimy cały labirynt usiłowań *analitycznych*. Ograniczając się wyłącznie literaturą francuską, mówi Morice, rozpoczniemy od końca wieku XVI, który, wskrzesiwszy poganizm, zdawał się chcieć stłumić prawdziwe natchnienie nowożytne, będące w swej treści chrześcijańskim, został jednak ostatecznie zwyciężony przez wskrzeszony z kolei chrystyanizm.

Cechą charakterystyczną wieku XVII jest przewaga myśli, chęć poznania wszystkiego, przedewszystkiem jednak trzech „realności idealnych“: Boga, Świata i Duszy ludzkiej. Te trzy

kategorie pojmowane są w sposób spekulatywny i metafizyczny, jako idee ogólne.

Nicą przewodnią w tych poszukiwaniach jest wciąż logika Arystotelesa, przykrojona przez scholastyków i Tomasza z Akwinu, i idee-typy Platona. Descartes (Kartezyusz), najwybitniejszy przedstawiciel filozofii tego wieku, ma o człowieku pojęcie zupełnie oderwane, idealne, ogólne, w którym umysł panuje niepodzielnie. Jest to najwidoczniejsze w jego Traktacie oamiętnościach. Bossuet ma podobne wyobrażenie o istocie ludzkiej. Racine patrzy na człowieka również abstrakcyjnie. Ma on już pojęcie oamiętnościach rzeczywistych,amiętności te jednak, a raczej jedna z nich pochłaniają u niego całego człowieka, który zawsze pozostaje fikcją jakiejś duszy. Wiek ten pragnie zawsze poznawać abstrakcje duchowe, ograniczone nawet pewnym punktem widzenia. U Bossueta dusza ludzka kieruje się zawsze ku Bogu, u Dekarta jest „czystą tablicą,” która odbija świat i pojęcia oderwane, u Racine’a dusza trawiona jest ogniem wielkichamiętności. Aczkolwiek wspólny ów punkt widzenia jest ograniczony, to jednakowoż w granicach tych umysł ludzki po raz pierwszy w czasach chrześcijańskich ćwiczy się, próbuje swojej mocy, swoich młodych skrzydeł.

Wybitni przedstawiciele klasycznego okresu myślą czysto, szczerze i podniośle. Noszą jednak zawsze „liberyę chrześcijańską”, obracają się

w kole „metafizyki chrześcijańskiej“; że zaś trudno było ówczesnym wyjść z tych granic i próbować lotu bez żadnego oparcia i przewodnika, dowodem choćby niefortunne próby w tym kierunku Dekarta. Bądź co bądź, w epoce owej zaczynał się duch nowożytny. Katolicyzm i doktryna ewangeliczna opierały się już na rozumie, starały się godzić z pogańską filozofią klasyczną. Zdawało się, jakoby umysł nowoczesny, nim wypłynął na bezbrzeżny ocean hipotez nowoczesnych, próbował swych sił podpierany przez dogmaty religijne.

Dusza ludzka, jak powiedzieliśmy, zajmuje wyłącznie pisarzy wieku XVII. Nie wiedzą oni nic jeszcze o temperamencie, który zajmować będzie wyłącznie naturalistów, lecz poznać się starają charakter człowieka, wyrażający się zawsze w jakiejś dominującej właściwości. Walka namiętności duchowych i zmysłowych nie jest jeszcze dla nich dostępna, idzie zawsze tylko o „charaktery“, będące w gruncie rzeczy uosobionymi namiętnościami. Potrójna jedność arystoteliczna ówczesnego teatru tłumaczy się jednością samej koncepcji artystycznej... Troska o tę unifikacyjną prostotę występuje i u moralistów ówczesnych. La Rochefoucauld pisze Maksymy, La Bruyère kreśli Charaktery, La Fontaine wreszcie popularyzuje w swych opowiadaniach i bajkach proste reguły zdrowego rozsądku.

Idealny polot pisarzy XVII wieku i wiara w rozum filozofów ówczesnych („Myślę, więc je-

stem“) jest wielką zasługą tej pamiętnej epoki. Zobaczmy jednak, jaki rezultat wydała ta abstrakcyjna jednostronność, jaki z niej wyciągnęła wniosek ludzkość ówczesna?

Corneille pokazuje nam samych bohaterów, chodzących na wysokich szczydłach, przez co stają się niedostępnymi dla zwykłych śmiertelników, a nadto przygniatają nas swą wielkością, pokazując, jak jesteśmy mali. Racine wyprowadza znowu na scenę cały szereg dusz wielkich i nieszczęśliwych, nurtowanych i rozrywanych przez wielkie również namiętności, broczących krwią, skarżących się boleśnie, dla których sama szlachetność jest nadmiarem nieszczęścia. Patrząc na te cienie melancholijne, wielkie i rozdarte, mimowoli mówimy sobie: jak jesteśmy słabi! Molière jest bardziej jeszcze bezlitośny, mówi nam bowiem, że nasza małość jest śmieszna a słabość haniebna. Corneille i Racine napętlają nas rozpaczą, Molière budzi wstręt do nas samych. Inną drogą zmierzając do celu, La Rochefoucauld pokaże nam, że na dnie duszy ludzkiej, nawet mimo łudzących pozorów, leży zawsze zła, egoistyczna miłość własna. La Bruyère zasmuca również ciągłą swą komedią naszych maniactw i ustawicznych upadków. La Fontaine wyciągnie z tego oportunistyczną moralność zdrowego rozsądku, każącą nam pilnować przede wszystkim własnego interesu, trzymać na wodzy namiętności i nawet szlachetne porywy, ustępować przed sil-

nymi a raczej walczyć z nimi podejściem i podstępem; każe nam także drwić z każdej wielkości, dowodząc, iż drobiazg wszelki jest bezpieczniejszy i mniej narażony na wichry i pioruny. Jeżeli więc wiek XVII był dobrą gimnastyką dla umysłu, to bezpośredni jego życiowy rezultat był w wysokim stopniu smutny, zniechęcający i demoralizujący. Mówiono wprawdzie, że, jeżeli człowiek sam przez się jest mały i słaby, to Bóg jest silny i przez Niego człowiek wiele może... Ludzkość jednak ówczesna odwracała się już od Boga Ewangelii, który wymaga od niej cnót bohaterów Corneille'a. Przyjmowała raczej oportunistyczną etykę La Fontaine'a. W ten sposób rozpoczął się mniej smutny wiek XVIII.

Jeden głos tylko protestuje przeciwko temu haniebnemu upadkowi — Pascal, największy człowiek i umysł XVII wieku, należący właściwie całą swą treścią wewnętrzną do naszego stulecia. Przenikliwy umysł Pascała widział, dokąd zaprowadzi ludzkość ten konwencyonalny spirytualizm. Widział on zmysłowość podnoszącą się groźnie, obok rozumu, zniechęconego długiem swem panowaniem, jako reakcję długo pomiatanej zwierzęcości. Czuł on nowe, rodzące się w mgłach przyszłości pytania i starał się znaleźć na nie odpowiedź w Ewangelii, w chrześcijaństwie. Dzieło jego nie zostało dokończzone, praca zaś nad niem wielkiego myśliciela jest rozdzierającym dramatem, z którego Szatan sam lub Voltaire tylko śmiałby

się byli zdolni. Pascal rozumiał już wymagania nauki ścisłej, pragnął zaś przytem zachować dotychczasowe zdobycze ludzkości, podnoszące godność ludzką i wskazujące człowiekowi szczytniejsze zadania do spełnienia. Duch jednak zwątpienia nie pozwalał mu znaleźć zadawalniającej i ostatecznej odpowiedzi. Trawiony gorączką i podkopany niszczącą chorobą, Pascal chwycił się rozpaczliwie za poly prawdy odwiecznej, która mu się z rąk wymykała, pościł więc i umartwiał się: jak tonący brzytwy, tak on czepiał się nawet przesądu, zabobonu, talizmanów... doczekał się zaś tylko śmierci. Usiłowania te atoli, czyniące Pascala współczesnym Balzaca i Edgara Poe, były protestem przeciwko sztychom wielkościom wieku XVII i późniejszemu upodleniu. Pascal syntetycznym swym duchem i niezaspokojonemi pragnieniami należy do doby obecnej, do przyszłości.

Wiek XVIII był dla Francji długim snem, w którym społeczeństwo pogrążyło się w uciechach zmysłowych, bez szacunku dla przeszłości, bez troski o jutro. Lecz i w tym letargu kiełkowały już zarodki przyszłego życia. W owym czasie urodził się Kant, niemieccy zaś myśliciele zabierali się do wypowiedzenia idei, które miały wiek nasz zapłodnić. Voltaire, który żył tylko negacją, pierwszy jednak zapoznał Francję z Newtonem, a nawet przywiózł również z Anglii Szekspira, lubo filozof fernejski, jak i późniejsi romantycy, nie był w stanie całkowicie go pojąć,

jak pojmował go Goethe. Romantycy dostrzegli w Szekspirze tylko wiele ruchu oraz formę swobodniejszą od klasycznej, przeciwko której powstawali. I Wiktor Hugo nie wiele widział w mistrzu angielskim.

W wieku XVIII pojawił się również Jan Jakób Rousseau, poprzednik romantyków w rzeczach uczucia. Rousseau przypominał nowożytnemu społeczeństwu chrześcijańską iście skłonność do łez, Rousseau jednak płakać nie umie, jak Voltaire śmiać się — pierwszy jest plaksą, drugi drwi tylko. Bądź co bądź, pod wpływem czułych romansów filozofa genewskiego („Nowa Heloiza“) świat przybrał minę poważną, a potem i na dobre się rozbeczał.

W tych warunkach narodził się romantyzm. Uosabia go doskonale Teofil Gautier, drzemający na tragediach Racine'a, odegrywanych przez Rachelę. Umysł wieku zmęczony był wielkim wysiłkiem myślenia. Romantyzm starał się tylko odczuwać i poruszać się. Okres romantyczny umieścić można między latami 1810 -1850, nie wszystko jednak w tym okresie czasu należy do romantyzmu. Z jednej strony wlokły jeszcze mizerną egzystencję stare formy, z drugiej rodziły się nowe. Balzac i Stendhal prześcignęli swój czas.

Ażeby oznaczyć dokładnie, co właściwie było romantyzmem, trzeba się przyjrzeć temu, co ówczas uważane było za nowe, za wyraz swego czasu. Szukając tej nowości, która entu-

zyazmowała generację 1820 roku, zobaczymy, że nie był to grunt namiętności, lecz tylko ich forma zewnętrzna, ruch, spryt.

Romantyk nie umie milczeć i skupić się; nie myśli, lecz czuje i mówi, a nawet krzyczy. Romantyk nie zamyka nigdy oczu, żeby się w sobie zagłębić, lecz otwiera je szeroko, z całą naiwnością, jak dziecko, które się budzi dopiero. Patrzy i dziwi się, zachwyca pozorami rzeczy, ich barwą, i to mu wystarcza... Jest-to wielkie dziecko. Oto młodzieńcy o włosach rozrzuconych, pałającym wzroku, bladzi, zgorączkowani, do których świat się uśmiecha, oni jednak wolą samotność i ponure rozmyślania na ruinach przy świetle księżyca, lub ślą wyzywające spojrzenia piorunom. I nigdy spocząć nie mogą ci wieczni wygnañcy, korsarze, bandyci, zbuntowani... Cóż jednak za przyczyna tej rozpacz? Żadna. Potrzeba jakiegoś wstrząśnienia, wrażeń — komedia i poza. Jest-to potomstwo ojców XVIII-go w., którym wytłómaczono, że są mali i słabi, i którzy byli takimi, póki się nie zbuntowali i nie zburzyli wszystkiego. Potem przerazili się własnego dzieła i stracili pierwotną zawziętość, synom już jednak pozostawili tylko pozę i groźne spojrzenia bez powodu i celu. Ci młodzi buntownicy zwracali się przecie deklamacyjnie do Boga, szukali wzorów w wiekach średnich i pragnęli być korsarzami. Zresztą, podtrzymywali kult rozpacz, równie bezcelowej i nieumotywowanej, która służyła

im do popisów teatralnych. Sam wielki Byron nie jest wolny od tego zalotnego kultywowania własnych smutków, często urojonych lub wyhodowanych gwoili efektu. Na dnie tych rozpaczy leżą zwykle tylko deklamacye Rousseau. Tyle sławiony przez romantyków Walter Scott ma tylko fabułę z gruba ciosaną, pełną awantur, oraz opisy, treści zresztą żadnej, tem mniej charakterów. Pejzaż, dekoracya, strome skały, ruiny, fantastyczne kostyummy, wschód, arlekinada wieków średnich — oto cały romantyzm, przynajmniej we Francyi. Chateaubriand i Goethe należą do romantyzmu, lecz tylko częścią swych utworów. René i Werther to romantyzm, nie należą tu jednak ani *Génie du Christianisme*, ani *Martyrs*, ani „Faust”. Shelley, chociaż współczesny Byronowi, należy do doby obecnej, romantyzm go nie znał. Wiktor Hugo jest zbiornikiem wszelkich formuł i natchnień, wogóle jednak twórczość jego jest nieosobowa i wydęta jak pęcherz. Musset i Lamartine reprezentują romantyzm w tem, co miał najlepszego. *Confession* to szczerza spowiedź pisarza, sięgającego głębiej, niż cały romantyzm.

Mimo wszystkie jednak swoje błędy i braki, romantyzm był krokiem naprzód. Odkrył on świat zewnętrzny, którego przedtem nie dostrzegano, troszczył się o piękno pozorów, dekoracyi, wprowadził ruch do sztuki i dojrzał uczucie tam, gdzie dotąd szukano tylko rozumu. Zrobił przytem wiele

dla formy i języka. Wzbogacił rytmy i rymy; wynalazł także prozę plastyczną.

W jaki sposób nowoczesny człowiek z dziecka stał się odrazu starcem? trzeba bowiem być starym, żeby notować tylko wrażenia, obserwować, analizować, wynajdywać przyczyny i skutki. Starcem owym stał się człowiek społeczny przez reakcję, zbyt wielkim bowiem był dzieciakiem. Po wielkiej orgii hałasu i barw romantyzm poczuł wstyd pewien i potrzebę wzięcia się do czegoś na serio, do poznania gruntu rzeczy, gdy dotychczas zadawał się tylko pozorami. Z tych refleksyi zrodził się naturalizm. Ten grunt zdawał on się odnajdywać w fizycznych podstawach życia, zasiadł więc w laboratoryach i salach dysekcyjnych. Co za nagła zmiana! Było to wytrzeźwienie po nocy pijackiej i burzliwej, nie wolne od gorzkiego „*Katzenjammeru*“. Zarzucono dalekie podróże i rozległe widoki, nie wyruszając z domu i zajmując się z zamięłowaniem drobnymi zjawiskami, zaobserwowaniami, zbadaniami, znaniami. Jeżeli romantycy byli szaleńcami i dalekowidzami, to naturalista jest rozsądnym i krótkowzrocznym. Naturalizm przytem jest szkołą czysto francuską. Francya jest dla niego, z samej już zasady, jedynem polem obserwacyi. Co dalekie i niezrozumiałe, nie obchodzi go wcale. Romantycy czytali Szekspira i Goethego, naturaliści zagłębiają się w Balzacu i Claude-Bernardzie. Znakomity ten fizyolog wpłynął może najwięcej na pojawienie się naturalizmu.

Wywołał go wogóle nowoczesny ruch naukowy. Starano się wyjaśnić tajemnice życia przy pomocy praw, rządzących zjawiskami fizycznymi. Naturalizm, będąc reakcją przeciwko nadużyciom wyobraźni, zamknie się własnowolnie w ciasnych, lecz pewnych niby granicach. Ideał, piękno, wola zostaną zapomniane. Naturalizm okrawa, zmniejsza naturę i człowieka, o Bogu nie wspomina wcale, wyraz zaś „mistyczny“ uważa za obelgę. Naturaliści powołują się na Balzaca i Flauberta, robią jednak w nich wybór bardziej arbitralny, niż romantycy w Szekspirze i Goethem. W Balzacu pomijają *Serafitę*, *Louis Lambert*, z Flauberta zaś biorą tylko *Madame Bovary*. pozostawiając na stronie *Salambo* i *Tentation*. Naturalizm jest zjawiskiem zbyt bliskim i znanym, ażebyśmy się nim dłużej zajmowali. Morice powiada, że jest-to jakby dług sumienia ducha nowożytnego, przeciążającego się studjami filozoficznymi, nim przystąpi do „wielkiej syntezy“. Zaslugą naturalistów jest dostrzeżenie przeoczanych dotąd pobudek fizycznych, błędem zaś przypisywanie im zbyt wielkiego znaczenia. Poniżyli przez to człowieka.

II.

Rozpatrywaliśmy dotychczas pobieżnie kierunki analityczne, obecnie zaś przyjrzymy się syntetycznym początkowaniom, torującym drogę prostej, symbolicznej syntezie.

Kiedy po upływie długiego klasycznego okresu — mówi Morice — następowały krótsze periody, romantyczny i naturalistyczny, kilku poetów, zresztą mniej lub więcej wmieszanych do jednego z tych prądów, odkrywało lub raczej przeczuwało dopiero pełniejszy ideał estetyczny, bardziej oddalony, wyzwolony z powijaków analitycznych, szerszy, a jednocześnie i lotniejszy, zmierzający ku bezwzględności. Żaden z tych, o których przyjdzie mi teraz mówić z pełną szacunku radością, — pisze dalej Morice — nie budzi w nas tego zachwytu, o jakim marzymy. W żadnym z nich nie objawia się ten geniusz, o którym mówi Edgar Poe, że „wynika z umysłowej mocy, równomiernie ustosunkowanej, tak iż żadne z uzdolnień nie ma nieprawej przewagi.“ Taki doskonały geniusz nigdy się nie zjawi, tymczasem zaś każdy z pisarzy, o których chcemy mówić, ma błyski świetlane, których nie spotykamy gdzieindziej; dzieła ich otwierają nowe, bezgraniczne widoki. „I nic nie zjawi się nowego, coby nie było im winne wdzięczność powolną.“

Na czele tych literackich Janów Chrzycielów literatury jutrzejszej stoją Chateaubriand i Goethe. „W nich poczucia mistyczne i naukowe skupiają się i przychodzą do świadomości. Poczucia te są krańcowymi biegunami umysłu ludzkiego, połączone jednak z myślowością estetyczną, świadczą one o potężnem i spólczesnem dążeniu tego umysłu do zlania potoków, mistycznego i nau-

kowego, w jedną wielką rzekę Piękna, połączonego z Prawdą“ (177). Nauka niedawno chciała wykreślić słowo Tajemnica, jednym zresztą pociągnięciem pióra wymazała i inne wyrazy: Piękno, Prawda, Pogoda, Ludzkość. Ilustrował to naturalizm, pokazując nam grubianów, nie mających istotnie nic tajemniczego, którym jednak brakło zarówno tajemniczości, jak i prawdy. „Dziś sztuka wydziera znowu nauce nietylko to, co ta ostatnia jej zagarnęła i przywłaszczyła sobie, lecz coś nawet z właściwej dziedziny umiejętności.“ Reakcja przeciwko „inpertynenckim i doprowadzającym do rozpacz negacyom literatury naukowej“, przejawiała się początkowo we wznowieniu studyów psychologicznych, które, lubo nie zawsze opierają się na fizyologii, to przecież nie zrywają z nauką ścisłą. Reakcyę tę dostrzedz można również w niespodzianej restauracyi poetyckiej katolicyzmu w utworach Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam'a i Pawła Verlaine'a, aczkolwiek katolicyzm ten, wrogo widziany przez urzędowych jego przedstawicieli, ma raczej charakter powrotu ku źródłom żywym przeszłości. Być może, iż, idąc ku nim, wzmiankowani poeci spotkali po drodze katolicyzm w chwili jego rozkwitu i prawdy, pociągnęły więc ich te zmarłe piękności i wskrzesili je.

Przypomniano sobie również wielu zapomnianych już, zdalo się, pisarzy: Stendhal, Vigny, Sénancour, Gérard de Nerval i ich utwory: *Le Rouge et le Noir*, *Les Destinées*, *Obermann*, *Le*

Rêve et la vie, stały się znowuż biblią pokolenia, wczytującego się w nie około r. 1880-go. Stendhal — wielka i namiętna inteligencja, pełen przedziwnej intuicyi; Alfred de Vigny — czarny Rafael, samotnik, dusza wzniosła i czuła, zraniona, w którego utworach doszukać się można o wiele głębszych, niż w „Manfredzie“, protestów przeciwko niesprawiedliwości Boga i warunków życia naszego; Sénancour, trawiony gorączką nadziei, umysł nie-stały i zrozpaczony, pełen rozdzźwięków między marzeniami rozumu a potrzebami serca, poeta, mający równie, jak Shelley, poczucie poezyi panteistycznej, i wreszcie Nerval, pełen intuicyi wewnętrznej, rozumiejący metafizykę i wewnętrzne znaczenie legend. Hugo ma także przeczucia przyszłości, oświecające „*le crépuscule des choses futures*“, mrok rzeczy przyszłych, podobnie jak Michelet, który historję pojmuje, jako „uprzysławienie przeszłości“ (*futurition du passé*).

Zbliżamy się jednak do dwóch wielkich poprzedników symbolizmu, których imiona: Balzac i Wagner. Balzac, przyjmując określenie pani Necker, że „powieść winna być lepszym światem“, dodaje: „lecz byłaby ona niczem w tem szczytnem kłamstwie, gdyby nie była prawdziwą w szczegółach“, i gdyby nie odtwarzała realnych, konwencyonalnych i społecznych warunków egzystencji. Balzac ożywia to wszystko syntetyczną zasadą „jedności kompozycji“, będącą naczelnem prawem twórczości artystycznej i podstawą sztuki

nowoczesnej. Balzac zdaje sobie doskonale z tego sprawę, że poeta nie powinien ulegać kaprysom i że „geniusz jest właśnie wolą istoty natchnionej“; że „geniusz ten kierowany wolą, ta zaś kierowana rozumem, winien znaleźć zupełny swój wyraz w danym i całkowitym momencie twórczym (191)¹). Jedność twórczości Balzaca jest atoli jeszcze sztuczną, opartą bowiem na osobistościach, nie zaś na ideach. Brakiem Balzaca jest to, że nie zadawał się tem „pięknem idealnem“, o którym wspomina, że pozostawił rozdzielonemi prawdę i sztukę, absorbując się zbytnio szczegółami. Gdyby Balzac przejął się bardziej czystą fikcją idealną, sięgnąłby aż do szczytów religii sztuki. W *Seraficie* zbliżył się on do tej ziemi obiecanej, nie wszedł do niej jednak, jak i legendowy Mojżesz. Sam on to przeczuwał poniekąd, mówiąc w przedmowie do tej powieści, dedykowanej Ewelinie Hańskiej, że czytać ją powinny tylko umysły „wolne od drobiazgów światowych wskutek samotności, ci bowiem tylko zdolni jej dać właściwą miarę melodyjną...“ Prosi następnie, ażeby przyjęto ten jego utwór wybrany, „jako balustradę, rzeźbioną przez artystę pełnego wiary, na której mogliby się opierać pielgrzymi, rozmyślając nad końcem (celem) człowieka i przy-

¹) Idea ta nie jest wyłączną własnością ani Balzaca, ani Alfreda de Vigny. Wiktor Hugo zna ją. Lamartine stara się ją urzeczywistnić w „Jocelyn'ie“. Balzac jednak ideę tę rozwinął najdalej. (Przyp. Morice'a).

patrując się arkadom pięknego kościoła“. Jest w tem przeczucie „absolutu estetycznego“, — jak powiada Morice, — Balzac jednak chętniej zwracał się do roli socjologa i historyka obyczajów, lubo stara się zawsze pochwycić „utajony sens wydarzeń“ i przekonać się, o ile społeczeństwa uchylają się, lub zbliżają do odwiecznych praw prawdy i piękna.

Ryszard Wagner, który cieszy się wielką popularnością między symbolistami francuskimi, dokonał — mówi Morice — dwu rzeczy: unii wszystkich form artystycznych i syntezy spostrzeżeń i doświadczeń w fikcyi. W teatrze Wagnera: muzyka, sztuka sceniczna, poezya, wspierają akcyę. Krytyk wyraża jednak trzy żale, iż dzieło niemieckiego mistrza nie jest doskonałością, której osiągnięcie zresztą w całej pełni pozostanie zawsze tylko marzeniem. Otóż, po pierwsze: „unia“ nie jest „syntezą“. Żaden pierwiastek w niej nie góruje i w tem zdaje się leżeć błąd. Poezja, jako najbliższa myśli, winna zajmować w zjednoczeniu takim miejsce naczelne, kierujące, uzupełniając się pozostałemi sztukami. Muzyka winna stwarzać atmosferę dla słowa i dopełniać to, co się wypowiedzieć nie da. Na nieszczęście dla sztuki, Wagner jest więcej muzykiem niż poetą, stosunek więc jest odwrócony. Następnie, Wagner dokonuwa, jak powiedzieliśmy, syntezy obserwacyi i eksperymentów w fikcyi, — fikcyja tu jest historyczna i legendowa, byłoby zaś do życzenia, ażeby przejawiała się po za obrębem miejsca

i czasu, jako rozkwit marzenia w jego własnej dziedzinie... Prócz tego, Wagner, podobnie jak Balzac, choć nie zapomniął o potężnym wdzięku motywów głęboko religijnych, nie dokonał jednak zasadniczej unii religii ze sztuką, w formie pierwotnego zjednoczenia piękna i prawdy. Wagner pojmował samo zadanie, nie umiał jednak należyście go rozwiązać. Ogranicza on sztukę w jej dążeniach ku prawdzie, do „ułatwienia pojęcia boskiej prawdy, zawartej w religii, a to przez idealne przedstawienie jej alegoryi“. O jakiej religii mówi mistrz—zapytuje Morice—w czasach, kiedy krytyka porwała w kawałki stare myty religijne, które dawniej czczono? Krytyka społeczna nie pozwala nam wierzyć w rzeczy nie do uwierzenia, a jednak umysł nowoczesny spragniony jest równie, jak i umysł dawny, pięknych tajemnic...

Edgar Poe i Baudelaire, znowuż dwaj przodownicy „Świętej uczty“. „Objawienia“ ich nietyle rozległe, za to ostrzej zarysowane. Poe, nieznównana „świadomość poetycka“, wyjątkowy, świadomy siebie zupełnie geniusz twórczy. Inteligencya jednocześnie ścisła i transcendentalna. W nim wszystko się spirytualizuje i składa w syntezę, lubo opiera się na wrażeniach nadzwyczaj silnych i realnych. Zadziwiający przytem dar widzenia, prawie przewidywania, zmysł wyjątkowości i osobliwości, a przytem poczucie liryki w samej nauce ścisłej. Słyszymy nieraz pytania, — mówi Morice — w jaki sposób nauka pogodzi się ze sztuką?

Otóż sztuka dotykać się będzie naukowego gruntu, ażeby tem wyżej i śmielej wznieść się na skrzydłach intuicji, jak tego Poe dał przykład w *Eureka*, poemacie o szerokim podkładzie religijnym, naukowym i lirycznym, jakiego pozazdrościć może „Faust”. Melancholia jest główną cechą arcyzmu amerykańskiego nowelisty, Poe nie miał bowiem jeszcze przed sobą rozległej i radosnej perspektywy, która będzie może udziałem przyszłości. Baudelaire, przejęty również smutkiem do głębi, „nakreślił sztuce, jako księżę ciemności, promień czarnego światła”. Umiał on z niezwykłą siłą wtedy, kiedy poezja poprzestawała na opisach zewnętrznych, „odtworzyć stany chorobliwe, nader trudne do pochwycenia i nadzwyczaj mętne, umysłów wyczerpanych i dusz smutnych”, jak mówi jeden z jego naśladowców współczesnych, J. K. Huysmans. Otwierał on drogi tajemne do bezdennych, dusznych przepaści. Baudelaire sam jest zmysłowcem (*un sensuel*), skazanym na mistycyzm, obcy wszelkim naukowym wyjaśnieniom, tonący w falach występuku, na który patrzy surowemi oczami łacińskiego księdza. Wiersz francuski wiele zawdzięcza twórcy „Kwiatów złego.”

Flaubert, Sainte Beuve, Leconte de L'Isle i szkoła parnaska przyczynili się również do sprowadzenia „wielkiej rewolucji literackiej”. Flaubert doprowadził do doskonałości język, prozę francuską. Sainte-Beuve jest cały w odcieniach. Od niego datuje się „sugestia literacka”, podsuwa-

jąca obrazy i uczucia bez dokładnego ich opisania. Wiersze jego są często ciekawą prozą rymowaną. To, co dla prozy zrobili ci dwaj pisarze, dla poezyi zrobili Leconte de l'Isle, Teodor de Banville i Parnasczycy. Niefortunni naśladowcy Lamartine'a i Musseta rozluźnili i upośledzili formę poetycką. Leconte de l'Isle położył tamę temu rozlewowi, odziewszy swą podniosłą, smutną i jakby obojętną poezję w formę skończenie piękną, surową, wyrzeźbioną. Najlepsi młodzi poeci poszli w jego ślady, zamykając chłodne obrazy lub refleksye w formę bez zarzutu. Parnas był reakcją przeciwko wykoślawieniu formy, a następnie i myśli romantycznej. Było może wiele przesady w formule „sztuki dla sztuki“, artyzm jednak wygrał na niej bardzo wiele. Parnasczycy zresztą, dbający tylko o „wrażenie“, sprowadzili formułę powyższą do daleko ciaśniejszej: „forma dla formy“. Bądź co bądź jednak, doktryna ich była dla danej chwili nieodzowną. Przekuli oni i zahartowali wiersz francuski, uczyniwszy go zdolnym do dalszego wydoskonalenia, oraz do posługiwania się nim w szerszych celach artystycznych.

Ciekawe widowisko — mówi Morice; — kiedy formuła naturalistyczna rozwija się w powieści, Flaubert, Saint-Beuve, Leconte de l'Isle, Teodor de Banville, Catulle Mendès, Leon Cladel, Leon Dierx, Franciszek Coppée, José Maria de Heredia, Armand Silvestre, a nawet i przedstawiciele nowej formuły, symbolizmu, Paweł Verlaine,

Villiers de l'Isle-Adam, Stefan Mallarmé, pracują użytecznie i niezmordowanie nad wyprostowaniem i oszlifowaniem narzędzia sztuki, prozy i wiersza. Prócz jednak tego wspólnego dzieła, każdy z artystów spełnia właściwe sobie zadanie. Niewątpliwie jednak, pierwiastek artystyczny przeważa tu nad poetyckim. Flaubert i Leconte de l'Isle są przytem ostatnimi poetami „historycznymi“, następnie bowiem troska o zgodność z rzeczywistością i drobiazgowość stają się „tyranią“, wzbraniającą dalszych wycieczek. Pozostają oni wierni fikcyi (zmyśleniu), nie dają atoli żadnego nowego akcentu. *La tentation de St. Antoine i Salambô*, *Les Poemes Antiques* i *Les Poemes Barbares* są utworami podobnymi do *Martyrs* i *Notre Dame de Paris* z większą tylko wiernością w drobiazgach. Krzyczą oni mniej głośno, niż ich poprzednicy, skarga ich jednak jest wyrazistsza i szczerza. Nie lamentują z powodu zawodów miłosnych, lecz dlatego, że widzą wokoło siebie same ciemności, że „wstyd im myśleć i hańba być człowiekiem.“ Skarga ich przytem nietylko jest głębszą od przestarzałych żalów romantycznych, lecz jest więcej miarową, estetyczną, piękną, tą pięknnością, która zadawała już połowę pragnień... Sztuka — mówi dalej Morice — zrobiła w ten sposób znaczny krok ku swej misyi boskiej. „Skoro piękno samą swą obecnością koi nasze cierpienia, lub daje przynajmniej siłę znoszenia życiowego jarzma, czyż nie jest ono już prawie religią?“ Myśl u tych

dwóch pisarzy zstępuje ku swym egipskim i wedyjskim początkom, ażeby tam znaleźć jakiś metafizyczny posiłek dla piękna. Obiektywizm tych artystów jest wymaganiem chwili, sztuka bowiem w swej najistotniejszej treści jest subiektywną.

Zmarły niedawno Teodor de Banville był jednym z mistrzów szkoły parnaskiej i wywarł wpływ niemały na najmłodszą poetycką generację we Francyi. Obcy prawie troskom i zabiegom dnia, Banville śpiewał sobie wciąż, jak ptak na gałęzi, radując się wiosną i słońcem. Jest pewna dziecinna naiwność w poczytach tego mistrza Parnasu, lubo Morice zapewnia, iż miał on poczucie rzeczy ukrytych i „odczuł wielki dreszcz młodej generacji, która chce wiedzieć tam, gdzie przodkowie wątpili; czuł on również, że sztuka oprze się na metafizyce i że starać się będzie wydrzeć tajemnicę odwiecznej Izydzie...” Banville, według tegoż autora, nie zaszedł tak daleko, ażeby miał powiedzieć, iż piękno i prawda to jedno, użyteczność jednak poezyi widział w towarzyszącem jej pięknie. Autor *Odes Funambulesques* nietylko cyzelował starannie kunsztowne swe wiersze, lecz nadto napisał bardzo ceniony traktat o poetyce p. t. *Petit Traité de la Poesie française*, w którym powiedział między innemi, że poezya jest z istoty swojej liryczną, że rym jest syntezą wiersza, że dramat winien być odą dyalogowaną, określił stosunek fikcyi do rzeczywistości, etc.

Catulle Mendès jest również zasłużonym parnasczykiem. Więcej artysta, niż poeta w swych wierszowanych utworach, zrobił jednak wiele dla formy artystycznej. Jest także historykiem Parnasu w dziełku p. t. *La légende du Parnasse contemporain*. Morice powiada, że i on także odczuwa przyszłe zadania sztuki, że przebywa między przeszłością i przyszłością, zajmuje się jednak specjalnie robotą drugorzędną, doskonaleniem formy...

Leon Dierx posiada inteligentną intuicję natury, przesiąkniętą melancholią i sztuką w stopniu wysokim. Jest nawskroś poetą. Franciszek Coppée, także z Parnasu, jest również poetą, młoda generacja nie znajdzie jednak w nim wskazówek co do przeszłości. Hérédia, wielki mistrz sonetów. Armand Silvestre, jako poeta, pełen liryzmu. Autor kilku przepięknych strof w *Paysages Métaphysiques*. W prozie satyr i *un rabelaisien*. Leon Cladel, uczeń Baudelaire'a, utalentowany jednak tylko malarz obrazów wiejskich.

Między istotnymi „inicytorami“ wymienia Morice Edmunda de Goncourt i Barbey d'Aurevilly. Główną zasługą Goncourta, mówi nasz krytyk, nie jest ani „bibelotyzm“, ani japońszczyzna, ani studia szpitalno-naturalistyczne, lecz „modernizm“, poczucie ruchu, życia, zmian i wreszcie „fizyognomii“, którą G. nazywa „duszą i powabem nowoczesnego piękna.“ Idąc w tym kierunku, Goncourt umiał nieraz pochwycić „syntezę duszy ludzkiej“, dostrzegając przytem w niej wszystkie

odcienia i przelotne wrażenia. Język twórcy *La Faustina* jest w wysokim stopniu osobisty. Wadą tego mistrza, według Morice'a, jest „zupełny brak ciekawości dla boskich tajemnic“, brak wszelkiego „zmysłu religijnego“. Goncourt jest człowiekiem XVIII-go wieku, który tak umiłował. Barbey d'Aurevilly, przeciwnie, jest stałym rycerzem wiar dawnych. Jest-to umysł nowoczesny, który jednak pozostał wiernym ewangelii, a nawet gotów jest stawiać zapory nowoczesnej, swobodnej myśli naukowej, która żadnych przegród nie uznaje. Umysł nowoczesny rozbija i niszczy, powiada Morice, wszystkie tamy, ażeby tem bliżej dotrzeć do źródła prawdy. Ta wielka bezbożność i świętokradztwo jest najczystszy pietyzmem. Nawet wandalizm wielkiej rewolucyi można w gruncie nazwać porywem duszy ludzkiej ku Bogu.. D'Aurevilly jest bardzo surowym dla tej „miłości bezwiednej“. Jest jednak artystą.

Hr. Villiers de l'Isle-Adam jest już jednym z bezpośrednich zwiastunów symbolizmu. Bretończyk, przejęty zarówno mistycyzmem, jak i nauką społeczną, nie odrzucającą tajemnic, poeta ten w prozie jest pełnym ducha religijnego. Pochodzi raczej od klasyków i romantyków, lubo i naturalizm dotknął go za pośrednictwem Balzaca i Flauberta. — Joris-Karl-Hüysmans, Flamand z pochodzenia, nabrał naprzód w naturalizmie nienawiści dla idei, wybawiony jednak został z tej przepaści przez modernizm, co doprowadziło go do pocucia

sztuki całkowitej (*l'Art intégral*), lubo trzymany jest jeszcze w więzach pesymizmu i czarnego mistycyzmu. — Pani Judyta Gautier (córka Teofila) jest pełna czci dla piękna w swych historycznych lub fantastycznych powieściach.

Paweł Verlaine, to już patryarcha i mistrz symbolizmu. Zbiegły się w nim niejako wpływy Chateaubrianda i Goethego, lubo dwa te prądy czasem się rozchodzą. *Fêtes Galantes* są pełne mistycyzmu, *Sagesse* zawiera sporą dozę sensualizmu. Połączenie tych pozornie wyłączających się natchnień stanowi modernizm poezyi Verlaine'a. Ścierają się w nim sprzeczne i wyłączające się nawzajem dążenia ku czystości anielskiej i zmysłowości szatańskiej. Kontrasty rysują się niekiedy nadzwyczaj silnie i sprawiają, iż autor „Poetów Wyklętych“ (*Les Poetes Maudits*) przechodzi od zmysłowych rozkoszy do ekstazy religijnej i tak głębokich i przeczystych pragnień, a raczej pragnień oczyszczenia, że to zrobiło go jednym z najszerszych i najgorętszych poetów katolickich wszystkich czasów. Verlaine jest jednym z wielkich poetyckich geniuszów i nader rzadką indywidualnością. Dziś starzec prawie i nędzarz, jest on jednak żywym wcieleniem najnowszego zwrotu w poezyi francuskiej. Morice charakteryzuje go w sposób następujący: „Sprzeczne wysiłki jego życia ku czystości i rozkoszy łączą się w jednym wysiłku myśli, kiedy wybija godzina nadania im formy artystycznej, taką siłą niezwykłą, że stawia go

to oddzielnie od innych społecznych („modernistów“). Sprawia to niewątpliwie jego naiwna energia życiowa. Dla Verlaine’a czysta fikcja nie istnieje. Ponieważ człowiek w nim jest „egzasperacją“ człowieka społecznego, mógł więc Verlaine, nie uciekając się do innych dokumentów, jak własny swój los, stworzyć dzieło osobiste, bliskie jednak nam wszystkim i które, skoro bohater zniknie ze sceny życiowej, obiektywizować się będzie coraz bardziej i stanie się celem najgłębszego westchnienia duszy społecznej. Trzeba było jednak całej siły i prostoty Verlaine’a, ażeby cel ten bezwiednie osiągnąć. Mając własne jedynie namiętności za materiał sztuki, gdyby był nieco sztucznym i mniej szczerym, nie stworzyłby tak jednolitego pomnika. Zbawił go prosty instynkt życiowy, który nietylko podbił inteligencję, lecz który cudem jakimś zasymilował ją, spirytualizując się w ten sposób i materyalizując z drugiej strony sam umysł, „realizując“ w ten sposób ideał... Verlaine dokonał jednak jeszcze czegoś więcej i dokonał tym razem z pełną świadomością swego zadania i śmiałym polotem. W swych *Romances sans Paroles* rozbił on zbyt ciasną już formę artystyczną, w którą parnasczycy zamknęli wiersz poetycki. Zasada tej „wielkiej rewolucji“ była już w zarodku u Sainte-Beuve’a, nie miał on na to jednak dość śmiałości i mocy. Poezya Verlaine’a samorzutnie niejako rozwija skrzydła do bystrego lotu, w myśl tej uwagi Taine’a, że „forma zdaje

się unicestwiać i znikać, co wydaje mi się nader znamiennym rysem poezji nowoczesnej.“ Nie jest to jednak bynajmniej rozluźnienie i zaniechanie wielkiej formy, lecz przeciwnie — wydoskonalenie jej, uczynienie z niej elastycznego i potężnego narzędzia. Inowacye, wprowadzone przez Verlaine'a do wierszowania, zyskały już dziś aprobatę nawet oględnych estetyków. Nie możemy się powstrzymać od przytoczenia następującej reguły poetyckiej Verlaine'a:

De la musique encore et toujours!
 Que ton vers soit la chose envolée
 Qu'on sent qui fuit d'une ame en-allée
 Vers d'autres cieux et d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
 Eparsse au vent crispé du matin,
 Qui va fleurant la menthe et le thym,
 Et tout le reste est littérature.

Verlaine określił także wyraźną granicę między poezją a prozą, dając formie poetyckiej charakter syntetyczny, muzykalny, malarski, suggestyjny i pozostawiając prozie, którą także mistrz włada wybornie, analizę, wyjąwszy kiedy występuje ona w charakterze symbolicznym, lub odtwarza wrażenia bezpośrednie... W swych „*Poetes Maudits*“ wymienia Verlaine Artura Rimbaud, posiadającego wszystkie tajniki wiersza, poetę i nieporównanego poetyckiego prozaika (w poezji: *Le Bateau Ivre*, *Les premières Communions*; w prozie *Les Illuminations*, *Une Saison en Enfer*).

Drugim, obok Verlaine'a, mistrzem symbolizmu jest Stefan Mallarmé. Sam ogłosił dotąd mało poezyi (*l'Après Midi d'un Faune*), wprowadził jednak wiele również inowacyi w formie poetyckiej. Myśli, rozwijane o symbolizmie, jak o ogólnem zadaniu i religijnem znaczeniu sztuki, o prawach poezyi i wiersza, o teatrze jako najwyższej syntezie sztuk, o prozie i poezyi wspierających się nawzajem w usiłowaniach artystycznych i t. d., są to myśli Mallarmé'go. Jest on mentorem młodego pokolenia poetów francuskich, którzy zbierają się w mieszkaniu mistrza, przynoszą mu próbki swych natchnień i wspólnie radzą nad wielką przyszłością poezyi...

III.

Nim przejdziemy do scharakteryzowania młodej drużyny symbolistów, zatrzymać się musimy przez chwilę na objawach przejściowych. Kiedy burza jest już w powietrzu, piskłeta zaś jeszcze się nie wykluły, wieśniacy powiadają, że chybią one przez pół przynajmniej i będą bezpłodne. Było właśnie przedburze — powiada Morice — kiedy wzrastali: Richepin i Loti. Mimo wielu dobrych chęci, plody ich nazwać trzeba poronionymi. Loti wreszcie ma najodpowiedniejszego towarzysza w Daudet'cie. Jeden uraczyć was może kwintesencją paryżyanizmu, drugi, skoro was to zmęczy i zdenerwuje, wywieźć na szerokie morze, ułożyć na miękkim posłaniu z trawy morskiej

i powiedzieć zajmujące historye o czulej Rarahu lub słodkiej Chryzantemie... Morice zbyt jest surowy dla tych dwu pisarzy. Zarówno *Jack*, jak i *Tartarin* Daudeta mają swój powab i wartość, a opowiadania Loti'ego mają swój czar egzotyczny, nie ulega jednak wątpliwości, że nie szukać u obu autorów myśli głębokich, zapowiadających przyszłość lub nacechowanych mistycyzmem, religijnymi zadaniami sztuki i t. p. Biedni, urodzili się przed burzą, w czym cała ich wina. Nawet rozczochrany Richepin nie może znaleźć sobie miejsca. Naśladuje on Villon'a (średniowieczny poeta francuski, *genre canaille*), Beaudelaire'a, Hugona, Banville'a, z pewnem nawet radykalnem zacięciem. Nie idzie jednak! Naśladuje więc jeszcze: Lukrecyusza, Leconte de l'Isle'a, Coppée'go, Verlaine'a. *Ca ne va pas toujours!* Jest oberwańcem (*chansons de gueux*), ateuszem (*Blasphèmes*), a wreszcie mistykiem. Jest także nieskazitelnym naturalistą w swych powieściach. Fatalne przedburze! Podobnie postępuje Bergerat (Caliban), Montégut, a wreszcie Maurycy Rollinat, „najbardziej interesująca ofiara tych czasów przejściowych“. Poeta zapowiedział się jako szczerzy i intuicyjny malarz natury wiejskiej: „bezbrzeżnych równin, gdzie oko doznaje halucynacyi nieskończoności, starych chat pochylonych, zamieszkałych przez ludzi przybitych i przygnębionych, niepokojących banalności małej zagrody chłopskiej, małego i okrutnego często światka, grzebiącego się w błocie wraz z żabami

i ropuchami.“ Śród tych pól i ludzi prostych Rollinat był poetą. Sława przygnała go do Paryża i Paryż go zabił. Poeta pełen prostoty, chciał się tu zrobić skomplikowanym, ponieważ zaś to sprzeciwiało się jego naturze — zginął. Stąd *les Névroses*. Widząc, że sława równie szybko opuszcza go, jak przyszła, poeta wrócił do swoich pól, wrócił jednak psychologiem i ślepym. Gaz paryski spalił mu oczy o spojrzeniu przenikliwym i naiwnym. Krytyk nie wymienia wszystkich „błędnych widm“, półokresów przejściowych między romantyzmem a parnasem, równie jak między parnasem a dekadentyzmem... Opuszczamy zresztą tych nawet, których wymienia. Tu mieści się grupa mało znanych poetów, zbliżonych do parnasczyków, którzy opiewali różne zakątki prowincyi francuskiej. Morice jest bardzo surowy dla tej rozproszonej i zamilowanej w swych ziemiach dziatwy Apollina. Zarzuca im, nawet przedstawicielom literatury prowansalskiej, brak silnego indywidualnego akcentu i szerokiego polotu, hołdowanie natomiast regułom akademickim i konwecjonalizmom lokalnym. Bouchor zasługuje na szerszą wzmiankę. Przyjaciół Richepin'a, debiutował w rodzaju grubo i drastycznie podkreślanym, miał też chwilowo powodzenie, które go jednak szybko opuściło, lubo poeta wciąż pracował i... zbliżał się do rodzaju idealno-mistycznego, który początkowo przedrwiwał. Zabija go nadmiar myślenia na wzór Sully-Prudhome'a, który według Morice'a nie jest poetą, lecz

tylko rymującym prozaikiem, filozofem i dydakta. Niemalą zasługą Bouchor'a jest, że zrozumiał potrzebę zwrócenia się po natchnienie do dawnych poetów, magów, metafizyków i starych wierzeń, wiary mu jednak zabrakło, stąd wyczerpanie i bezpłodność. Paweł Bourget, także typ przejściowy. Zaczął dobrze, biorąc za punkt wyjścia Balzaca, Baudelaire'a i Stendhala, zainaugurował reakcję przeciwko naturalizmowi, postawiwszy na miejsce uczucia uczucie i robiąc powieść „psychologiczną“, tchu mu jednak i siły zabrakło. Zabłąkał się w drobiazgowych kompromisach, podszytych zniechęceniem. Zamiast iść dalej siłą pierwszego pędu, uwiłkłał się w drobne „dokumenta“, fatalaszki i błahostki, tem różne od naturalistycznych, że eleganckie, mdłe i pachnące piżmem toaletowem. Bourget jest utalentowanym krytykiem w duchu Sainte-Beuve'a i Taine'a, lubo i tu lepiej zaczął, niż kontynuuje... Ocena to znowu nader surowa. Morice przyznaje pewne zalety początkowym próbom poetyckim Bourget'a i powiada, że wiersze Juliusza Lemaitre'a (także „debiutanckie“) lepsze są od Sully-Prudhomme'a. Krytyka jednak Lemaitre'a jest bez zasad, lubo oparta na dużej inteligencji, co zresztą tem łatwiej otwiera drogę do „dyletanizmu“. Około Bourget'a postawić można grupę powieściopisarzy idealno-realnych, często utalentowanych, jak de Bonnières, Pouvillon, Lavadan, Case i t. d. Z tejże grupy Mirbeau, podobnie jak Bloy, Drumont wznowili pamflet, zdawało się, już

zapomniani. Co za las nieprzebyty ta literatura francuska! lubo w lesie tym są duże polany tylko krzakami zarosłe; przez krzaki jednak przedzierać się jeszcze trudniej...

Krytyk prowadzi nas jednak i do wielkiego dębu, strasznie rozłożystego, któremu miano Ernest Renan. W społecznej literaturze (nie mówię o nauce) francuskiej zajmuje on bardzo wiele miejsca jako najwybitniejszy przedstawiciel „dyletantyzmu”. Kto nie jest nim zarażony i kto w tem może sprostać wielkiemu mistrzowi! Epigonowie, jak zwykle, strasznie ów dyletantyzm zabagnili. Oczywiście jest on nienawistny symbolistom, którzy zmierzają do jednolitej syntezy i stałych przekonań, nawet do wiary szczerzej, głębokiej i niepodrabianej, do wiary w naukę, sztukę i religię, stopionej w jedno „wierzę”!

Posłuchajmy, jak Morice charakteryzuje dyletantyzm: „Kraina, mówi, do której się zbliżam, jest najdziwniejszą w świecie. Widać ją już zdaleka, owianą w mgły mdłe i blade; nie trzeba nawet zbytnio się przybliżać, ażeby się dowiedzieć, iż leży ona w strefie gorącej: jednakowoż słońce jej nie grzeje. Z oddali zdawałoby się, iż jestto państwo odpoczynku i obojętności, skoro atoli bliżej się przyjrzymy, widzimy ognisko straszliwej działalności: tylko celu tej działalności pochwycić nie możemy. Ludzie jacyś biegają tam i sam, spiesząc się w pole, nie przynoszą jednak stamtąd ni owoców, ni kwiatów. O wszystko się

ocierają, nie dotykają przecież niczego. Modlą się też kolejno, to w świątyni Jowisza Ammońskiego, to w kościele Jezusa Chrystusa. Nie mając wiary, pograżają się w studyach, które wiara jedynie uprawnia i zapładnia. Czasami wziąć ich można za ascetów lub ojców kościoła, w teologii bowiem biegli są jak Orygenes lub św. Tomasz: za chwilę jednak, „tłómaczyć“ wam będą ekstazę hipnotyzmem, a cuda halucynacją... Mieszkańcy tej krainy są powszechnie lubiani; z ziem bardzo oddalonych — z dziedzin czystej myśli, nauki, poezji i czynu — przychodzą do nich królowie i wodzowie dla przyjemności widzenia i słuchania tych nieznajomych, którzy nie piszą wprawdzie dzieł grubych, lecz umieją wydobywać z nich nader sprytnie co jest najlepszego. A jednakowoż, mimo wiecznego spokoju ich uśmiechniętych twarzy, ludzie ci nie są szczęśliwi. Być może, i ich trawi tajemna chęć tworzenia, w sercach ich jednak spotkało się i nagromadziło tyle afirmacji i zaprzeczeń, wyłączających się nawzajem, że pozostają wciąż w położeniu burydanowego osła! Chcieliby może nawet wejść w życie, być jako drudzy: daremnie, powstrzymuje ich dyletantyzm. Są to bowiem dyletanci“.

„Dyletantyzm zaś, mówiąc ich językiem, to anestezja zdolności twórczych wskutek hipertrofii uzdolnień do pojmowania. W religii, filozofii jest to śmierć i nicość; w sztuce — wielkie niebezpieczeństwo, przestroga. Nie mając wiary, dyle-

tant jest bezpłodny, uśmiech zaś wyniosły tego człowieka, którego spojrzenie, giest, mowa, zdradzają nadzwyczajną inteligencję, powstrzymuje w innych zdolności twórcze. Nie mając jednak uprzedzeń, dyletant jest sprawiedliwy. Tam, gdzie człowiek estetycznego czynu, porwany namiętnością, przez naturalne upodobania swego geniuszu, potępia lub chwali zbyt pospiesznie, człowiek ów bierze pod uwagę różne okoliczności i powstrzymuje się od konkluzji. Dyletantyzm jest dla geniusza rodzajem śmierci przyjemnej. Jestto przepaść, w którą narażają się wpaść napół dobrowolnie ci wszyscy, którzy czują, iż środki ich niezupełnie odpowiadają wizyi, którą należy przyoblec w szaty realne. Aczkolwiek dyletant zdaje się kosztować wszystkich przyjemności, cierpi jednak więcej niż ktokolwiek, nie mogąc się zdecydować na wybór. Choroba jego jest elegancką formą nudy. Dyletantyzm, kończy krytyk, jest czynnikiem rozkładowym społeczeństw zbyt dojrzałych, nie należy go jednak brać za jedno ze zmysłem krytycznym, pierwiastkinm twórczym. Mamy jednakowoż za dni naszych i tę miłą odmianę krytycyzmu, która się nazywa „krytyką dyletancką“ i którą z takim powodzeniem uprawia p. Lemaitre“...

Monarchą państwa dyletantów jest Ernest Renan. Nie narysujemy jednak, w ślad za Moricem, sylwetki autora „Historyi Izraela“ i „Początków chrześcijaństwa“, Renan bowiem w swym

„dyletanckim“ bagażu ma i bardzo grube dzieła, których brak istotnym dyletantom. Do tego obozu zalicza krytyk, między innymi, Anatola France'a, utalentowanego krytyka, który jest wierzącym w swych dziełach wyobraźni, a sceptykiem w krytyce. Morice przyznaje jednak, że dyletantyzm ma pewne cnoty: nie jest zarozumiały. Lubi przeszłość, nie przeszkadza teraźniejszości i nie wywiera na przyszłość nacisku. Czasami, powiada, czuje się potrzebę uciec do jego pomocy, ażeby być sprawiedliwym zupełnie i przyznać, że Formosa Vacquerie ma pewne zasługi względem społecznego teatru, że pani Ackermann miała chwile genialne, nie mając talentu, że Oktaw Feuillet mógł napisać dobrą powieść, podobnie jak Droz, Hektor Malot, Fabre i że Theuriet ma ładne poczucie natury... Czas jednak wrócić do wątku symbolistycznego.

Myśl Taine'a, pisze Morice, towarzyszyła mi często w tym przeglądzie. Taine, który śledził bystrem okiem rozwój literatury, nim się zupełnie pogrążył w historię, przewidział dość wcześnie, gdzie logicznie zaprowadzić muszą literaturę te pierwsze przebłyski, które już dostrzegł. Widział już tedy, że umysł ludzki kieruje się znowu ku metafizycznemu mistycyzmowi, w kierunku „abstrakcyi, marzenia i symbolu“, że staje się coraz zdolniejszym do oderwanych konstrukcyi, a zatem do lotnego bardziej pojęcia piękna. „Czyż nie ma, pisał mianowicie wielki krytyk francuski,

wspólności w naturze wszystkich jestestw żyjących tego świata? Niewątpliwie, każda rzecz ma swą duszę; jest także dusza wszechświata; jakimkolwiek byłoby stworzenie, martwe czy myślące, określone czy niepochwytne, zawsze ponad jego formą zmysłową lśni jakaś istota tajemnicza i coś boskiego, co dostrzegamy błyskawicznie, nie mogąc jednak nigdy tego osiągnąć ni przeniknąć. Oto przeczucia i aspiracje, które podnoszą całą poezję nowoczesną, bądź to ku medytacyom chrześcijańskim, jak u Campbell'a i Wordsworth'a, bądź ku wizyom pogańskim, jak u Keats'a i Shelley'a. Słyszą oni bicie wielkiego serca natury, chcą dojść aż do niego, probują wszystkich dróg Judei lub Grecyi, uświęconych dogmatów lub doktryn wyklętych... W tym wspaniałym i bezsensownym wysiłku najwięksi wyczerpują się i umierają. Poezya, którą wloką za sobą na tę Gólgotę, drze się po załomach i skałach". Morice odrzuca jednak ostrzeżenie i groźbę, zawartą w zdaniach ostatnich, podyktowaną przez sceptycyzm i woła wciąż *Hosanna!* jak wołać nie przestaną idealisci wszystkich ras i stuleci, aż do skończenia wieków. Z drugiej strony, inny uczony krytyk, erudyta i stróż tradycyi, Brunetière, sądzi surowo nowatorskie usiłowania i opiera się „zbawczemu i nieprzeczartemu potokowi, który unosi nasz wiek ku szczytnej apoteozie „Sztuki całkowitej (*l'Art Intégral*)". Czyż jednak, pyta Morice, tak ukochani przez krytyka, pisarze XVII wieku nie

byli nowatorami swego czasu? Inny jeszcze „pisarz rasowy, tradycyjny z zasad i społeczny z upodobań“, Melchior de Vogüé zwraca niecierpliwy wzrok ku nowym widnokręgom. Wreszcie, utalentowany powieściopisarz i krytyk malarski, Jan Dolent pisze (w *Amoureux d'Art*): „Co mnie najsilniej pociąga, to mianowicie kiedy artysta prowadzi mnie dalej, niż się sam zatrzymał, lub zdawał się zatrzymywać... Idealem moim: prawda w magicznem oświeceniu marzenia“.

Stanęliśmy tedy na progu najświeższych usiłowań ku zamknięciu sztuki w formy syntetyczno-symboliczne. Nim próg ten przestąpimy, streścimy jeszcze w kilku słowach, idąc za Morice'm, genezę tego kierunku.

Widzieliśmy więc na początku naszego stulecia dwa genjusze, jak dwa bieguny nauki i mistycyzmu, Goethe i Chateaubriand. Potem dwa wielkie ogniska, Balzac i Wagner, określających bliżej formę artystyczną, dając jej jako główny pierwiastek fikcyę, kładąc podstawy jedności kompozycji, realizmu ekspozycji i prowadząc do unii wszystkich form artystycznych, syntezy spostrzeżeń i doświadczeń w fikcyi, oraz połączenia zmysłowości z mistycyzmem. Poe i Baudelaire utrwalają prawdę, że geniusz winien być świadomym i skoncentrowanym i że liryzm daje się łączyć z nauką. Wzbraniają oni pozostawić cokolwiek przypadkowi w dziełach sztuki, pięknu dają wyraz melancholii, każą mu opierać się na logice

i fantazyi, starają się odtworzyć rzeczy prawie nie-
 odtwarzalne, wprowadzają do sztuki psychologię,
 patologię. Prawdziwa poezya, według nich, jest
 idealną; wprowadzając przytem pojęcie wyjątko-
 wości, wzbogacają wiersz i język. Flaubert dosko-
 nali prozę pojęć ogólnych, Sainte-Beuve nadaje
 językowi piętno wybitnie osobiste. Leconte de
 l'Isle urybia język pojęć ogólnych w poezyi
 i zwraca się podobnie, jak Flaubert do źródeł
 przysypanych już piaskiem historyi. Piękno jest
 dla nich obu pierwiastkiem kojącym, — zarodek re-
 ligii estetycznej. Teodor de Banville wprowadza do
 poezyi promień światła i radości, cyzeluje przy-
 tem formę poetycką. Goncourt i d'Aurevilly języ-
 kiem nader osobistym charakteryzują społeczną
 fizyognomię... Literatura jutra staje się syntetyczną
 i dąży do poddania (*suggérer*) „całego człowieka
 przez całą sztukę“, coby się dało zamknąć w for-
 mule: *l'Homme intégral par l'Art intégral*. Syn-
 teza ta, mówi Morice, jest napół urzeczywistniona
 w usiłowaniach powyżej wymienionych. Jest zaś
 nawet zupełną, skoro do tych usiłowań dodamy
 dzieła Pawła Verlaine'a, Villiers de l'Isle-Adama
 i Stefana Mallarmé.

Przyjrzyjmy się teraz najmłodszemu poko-
 leniu, wyrabiającemu się na dziełach mistrzów.
 Rojno tu bardzo.

Morice powstaje przeciw samym mianom
 ogólnym, już utartym: dekadenci, symboliści! Co do
 dekadentyzmu (upadku), powiada, to widzę go

tylko w modnem powieściopisarstwie, nie znam zaś literatury, któraby nie była symboliczną. Jest więc przeciwny „etykietom“. „Dekadentom“, mówi następnie, zarzucono wprowadzenie do literatury mnóstwa wyrazów nowych lub odgrzebanych, była to jednak reakcyja przeciwko dekadentyzmowi języka. Krytyk zaznacza następnie wielkie rozproszenie tych młodych sił, tak, że trudno pòchwycić ich rysy ogólne. Nie zaprzecza potrzeby ześrodkowania się i zbliżenia niekiedy, twierdzi jednak, że zbierać się najłatwiej dla analizy — synteza dzieli, a raczej separuje. Zesada „wszystko w jednym“ (*tout en un*) sprawia, że jednostki są sobie nawzajem niepotrzebne... „Trzeba, mówi, samotności, ażeby pozwolić życiu ześrodkować się w jednej inteligencyi i zakwitnąć“. Są wprawdzie „grupy“ i „przeglądy“ (*revues*) i one oparte są jednak albo na jednej ściśle zasadzie, albo na jednej woli kierującej. Pisma eklektyczne upadają. *La Jeune France* po latach dziesięciu niełatwej egzystencyi upadła, chcąc wszystkich zadowolić. *La Revue Contemporaine* krócej istniała, zostawiła jednak więcej śladów po sobie. Redakcyja nie była dość jednolitą. Wchodzili do niej: Emil Hennequin, Edward Rod, Gabriel Sarrazin i wielu innych. Należał do niej i Karol Morice. Współpracowali też i mistrze. Okazało się jednak, że „system parlamentarny w literaturze jest niemożliwy“; „rzeczpospolita literacka była zawsze tylko zbiorem większych lub mniejszych księst“. *La Vogue* była

listkiem ulotnym do wypróżniania szuflad, *Le Scapin* pisemkiem grupy bardzo młodej, lecz szczerzej. *La Revue Wagnérienne* miała na celu ściślejsze określenie doktryny estetycznej Wagnera. Istniała dość długo. Pracowali w niej Edward Dujardin i Teodor deWyzewa. Jednocześnie w wychodzącym dotąd jeszcze pisemku *La Cravache* Julian Christophe uprawiał kult Balzaca i starał się go bliżej określić i wyjaśnić. Niepoślednie znaczenie miała *Revue Indépendante*, redagowana pierwotnie przez Feliksa Fenéon'a. Tenże sam przegląd w drugiej seryi był magazynem literackim, redagowanym przez Dujardina i Fenéona, a zapisywanym głównie przez Wyzewę. Potem główne miejsce zajął Gustaw Kahn. I. H. Rosny dzierżył berło krytyczne. *Le Décadent* odznaczył się przesadą i dużemi pretensjami. *Le Symboliste* pod redakcją Moréas'a i Pawła Adama miał żywot efemeryczny. W samym początku młodego ruchu koncentrował się w dwu pisemkach: *La Nouvelle Rive Gauche* i *Lutèce*.

Przyszłość wyda wyrok ostateczny o ruchu literackim, którego wiek nie wiele przekracza po za lat dziesiątek. Że jednak liczy on już wielu pracowników i wydał prac niemało, dowodzi lista następująca: Laurent Thailhade, „mistyczny poga- nin i spirytualistyczny zmysłowiec“, wyprowadza- jący się od Banville'a, Silvestre'a i Baudelaire'a. Wiele barw i liryzmu. Poezye: *Sur Champs d'or* i inne. — Edmund Haraucourt, materyalistyczny

mistyk bez religii, ostatnimi czasy zwracający się do idealnego klasycyzmu. Duży artyzm i talent, lecz brak nieco wiary twórczej. Powieść *Amis*, poezye *L'âme nue*, misteryum *La Passion*. — Jan Moréas, wysunięty ostatnimi czasy na czoło symbolizmu. Grek z pochodzenia, raczej romantyk niż klasyk; niepośledni muzyk i kolorysta w poezyi; zwrócił się do poetów francuskich XIII i XIV wieku, stąd wyniósł wiele nowych wyrazów. Zrobił po Verlaine'ie najwięcej dla udoskonalenia formy poetyckiej. Zbiorki poetyckie: *Syrtes*, *Cantilènes*, *Iconostases*. — Juliusz Laforgue, dusza zraniona, pełna ironii nie kolącej, lecz delikatnej, wielkie zrozumienie natury, sentymentalny sceptyk, artysta niepośledniego polotu, ulegający wpływom niemieckim i angielskim. Poezye: *Moralités légendaires*, *Pan et la Syrinx*, *Complaintes*, *Imitation de Notre-Dame, la Lune*. — Gustaw Kahn, niepospolita inteligencya, umysł nowatorski i talent poetycki. Zbiorki: *Les Palais Nomades*, *Nuit sur Lande*. — Ludwik Dumur, szwajcarskiego i włoskiego pochodzenia. Wiersze: *Lassitudes*, powieść psychologiczna *Albert*. René Ghil, belg, uczeń Mallarmé'go. Poezye: *Légendes d'âme et de sang*; rodzaj poetyki: *Traité du Verbe*. — Karol Vignier i Mateusz Morhardt, obaj szwajcarzy, zaprzężeni następnie do dziennikarstwa. Zbiorki poetyckie: *Centon* i *Hénor*. — Ernest Jaubert, autor *Poemes Stellaires*. — Ludwik Le Cardonnel, porzucił poezyę dla sutanny. Wiersze: *Le Rêve de la*

Reine. — Edward Dubus, naturalista, przemieniony następnie w idealistę. Poezye: *Scir de Tête*. Jan Court, zmysł tajemniczości, mistyczne pragnienie absolutu, alegorye. Poezye: *Les Trêves*, *Le Soir tragique*. — Fernand Mazade, autor poetyckiego *Hamlet'a*. — Henryk de Regnier, liryk i mistyk: *Prélude*. — Alber Jhouney, mistyk, a nawet mag i okultysta. Autor pięknego mistycznego poematu *Reine*. Podobną drogę obrali: Stanisław de Guaita poeta, autor *Rosa Mystica* i powieściopisarz Józefin Pelladan, autor *le Vice Suprême*. Nie możemy mówić o wszystkich, na dowód jednak, jak rozrósł się najświeższy ruch poetycki we Francyi, oto jeszcze imiona poetów tego kierunku: Vielé Griffin, Paul Adam, Stuart Merrill, Darzens, Mikhael, La Tailhède, de la Villevêrve, Jan Lorrain, George Lorin, Guigou, Bozair, Clerget, Emil Michelet, Wiktor Margueritte, Ludwik Marsolleau, Ajalbert, Bunand, Leclercq, Randon, Tellier, Vallette, Aurier, Roux, Quillard, Roinard, Barthélemy, Vidal, Brinn'gaubast...

Z powieściopisarzy należy do tego kierunku Edward Rod, początkowo naturalista, potem pesymista i mistyk, ostatnio zajęty sprawami etycznymi. Józef Caraguel, syntetyk, wolny jednak od mistycyzmu, maluje z talentem tłum i sceny zbiorowe, artysta niepośledni. Powieść *Le Boul' Mich'*, ze studenckiego życia dzielnicy łacińskiej i *Les Barthozouls* z życia wiejskiego południowej Francyi. J. H. Rosny, pisarz z kierunkiem mistycznym,

naukowym i socyalistycznym, ostry przeciwnik naturalizmu, zwolennik aliansu zmysłu religijnego z naukowym. Język ciężki nieco i zawikłany. Powieści: *Les Corneilles*, *Marc Fane*, *Le Termite*. Francis Poictevin, pejzażysta: *Derniers Songes*. Adryan Remacle, syntetyk: *l'Absente*. Edward Dujardin, badacz sytuacji wyjątkowych: *les Hantises*. Maurycy Barrès, talent wybitny i oryginalny, syntetyczny i mistyczny, twórca „egotyzmu”. Autor trylogii: *Sous l'oeil des Barbares*, *l'Homme libre* i *Jardin de Bérénice*. Tendencja egotyczna wpływa lub jest jednym ze strumieni ogólniejszego dążenia do wyosobnienia się gwooli podniesienia znaczenia jednostki, indywidualności, osobowego ja. Kierunek raczej przejściowy, niż syntetyczny. Jan Jullien, zwrot ku źródłom, autor *Trouble-Coeur*. Henryk d'Argis dokumentysta i symbolista, autor *Sodome'y*. Paweł Margueritte, autor wybitnej powieści *Tous Quatre* i innych..

Obóz syntetyczno-symboliczny ma też i swoich krytyków. Do nich należał przedewszystkiem przedwcześnie zmarły Emil Hennequin. Z innych zasługują na wymienienie: Bunand, Emil Michelet, Teodor de Wyzewa, Jerzy Doncieux (znawca literatury średniowiecznej), Geofroy, Feliks Fenéon i wreszcie Karol Morice.

IV.

Przechodzimy teraz wprost do estetyki symbolizmu. Uwagi swe w tym kierunku Morice na-

zywa „komentarzami przyszłego dzieła“... Za dewizę bierze zdanie Taine'a o zwrocie literatury społecznej „*dans l'abstraction, le rêve et le symbole*“.

„Oczekując, mówi krytyk, zupełnego przechylenia się nauki w stronę mistycyzmu, intuicyja marzenia uprzedza ją w tem, święcąc jednocześnie inny przyszły alians, zmysłu religijnego z naukowym, w uroczystości estetycznej, w której jaśniejże szczerze ludzkie pragnienie złączenia wszystkich mocy ludzkich i powrócenia do pierwotnej strofy“.

Ten powrót, to cała treść sztuki. Geniusz, podobnie jak miłość i śmierć, zasadza się na wydobyciu pierwiastku wieczności i jedności z pośród objawów podrzędnych i kryjących treść istotną pozorów. Jedność, to znak twierdzący i boski — mnogość znak zaprzeczenia i rozkładu. Wielkie epoki artystyczne mówią: sztuka, mierne powiadają: sztuki. Wielkie epoki bywają w początku i końcu społeczeństw. W zaraniu wieków poeta jednym rzutem oka i jedną myślą obejmuje świat, wyrażając go jednym rysem. Później dopiero pociągają go szczegóły, drobiazgi. Poeta, początkowo wódz tłumów i kapłan ich także, zstępuje z tronu, porzuca stopnie ołtarza, staje się artystą... I ten jednak się różniczkuje, stary symbol liry wychodzi z użycia i artysta staje się sztukmistrzem (rzemieślnikiem — *artisan*) literatury, muzyki, dłuta i pędzla... Jestto okres podziałów i mier-

ności. Z biegiem jednak czasu, analiza nuży i sama się wyczerpuje. Wtedy artysta w zamierzchłej mgłę wieków minionych dostrzega ledwie widzialną i boską prawie postać poety. Ze spojrzenia tego rodzi się nowa wielka epoka i „ostatnia“, która przywrócić ma sztuce jej jedność pierwotną“...

„Realne warunki istnienia, ciągnie dalej Morrice, dzielą atoli tę realną jedność na dwie grupy: „grupę arytmetyczną“ poezyi i muzyki i „grupę geometryczną“ malarstwa, architektury i rzeźby. Zlanie obu grup w jedność doskonałą, dźwięk i światło, tonące w wielkiem morzu drgań cząsteczkowych, to synteza Bogu jedynie dostępna, nadludzka! Dwie grupy jednakowoż są dwoma skutkami jednego idealnego światła i mają podwójną jedność: początku i końca, jedność myśli poety.” „Okresy tej koncentracji artystycznej, czytamy dalej, spotykają się opatrnościowo z okresami upadku ewangelii, poeta więc odzyskuje wówczas swoją rolę kapłańską pierwszych dni; to, co mówią muzyk i malarz w tych godzinach syntezy, jest dnem pragnień i wierzeń całej ludzkości“. Mamy więc syntezę w myśli, w idei, w wyrazie — sztukę metafizyczną i religię estetyczną...

W tej jednak ogólnej syntezie, żadna ze sztuk poszczególnych nie traci swej autonomii, krytyk nasz zaś zajmuje się specjalnie „sztuką pisarską“, o niej więc bliżej.

Z wywodów powyższych widzieliśmy, że wielka analiza trzech wieków ostatnich wskazuje naszej dobie logiczny obowiązek syntezy. Zbadawszy człowieka kolejno w jego duszy (klasy-cyzm), uczuciach (romantyzm) i zmysłach (natu-ralizm), pozostaje nam zobrazować całkowitego człowieka przy pomocy wszystkich sztuk. Do do-brodziejstw sztuk geometrycznych dodamy środki właściwe, którymi rozporządza poezya i inne sztuki arytmetyczne i które odtworzą nam kolejne, falujące i zmienne obrazy oblicza ludzkiego; prawo rytmu po prawie proporcji. Analiza, ażeby odtwo-rzyć swój jedyny przedmiot, musiała unierucho-mić, utrwalić, a następnie dopiero „wyrazić“, od-dać. Synteza przeciwnie, ażeby pochwycić swój przedmiot potrójny, musi go ująć w jego drga-niach żywych, w jego jedności złożonej, w ruchu. Może więc tylko „poddawać“ go (*suggérer*) przy pomocy odcieni i znaków. Synteza nie może być zlokalizowaną w żadnej z części składowych na-tury ludzkiej, lecz posługiwać się musi zmienną fikcją symboliczną, wyzwoloną nawet z więzów geografii i historyi... Analiza była smutna, była bowiem wygnaniem wszystko ożywiającego ducha, podziałem dziedzictwa, ponieważ prowadzi ona za sobą zapomnienie o prawdzie odwiecznej i zmu-sza sztukę do posługiwania się prawdami cząstko-wemi i czasowymi... Synteza wraca umysłowi jego ojczyznę, nawołuje sztukę ku prawdzie

i pięknu. Synteza sztuki, to „radosne marzenia o pięknej prawdzie“.

Przystępując jednak do stworzenia dzieła syntetycznego, musimy dokonać przede wszystkim „syntezy w myśli metafizycznej“. Sztuka rodzić się winna w głębokich tajnikach naszej duszy, kiedy radośnie wyzwala się ona z wszystkich krępujących ją więzów, jaśniej pojmuje świat i siebie samą. Wyzwolenie to świadczy o bezładzie otaczającego świata, w którym panuje niewola, chociaż przyrodzonym jego prawem winna być swoboda. Jeżeli zaś człowiek związany jest w świecie licznymi więzami, które nakłada na niego konwenans lub społeczeństwo lub w które go płaczą własne jego namiętności, tedy wyzwolenie się duchowe uprawia jednostkę twórczą w stan „wyjątkowy“ względem jego otoczenia. Wrócić do wyższego porządku wewnętrznego można tylko przez samotność. Tę właśnie samotność wytworzyć trzeba w duszy, „ażeby słuchać Boga“. I w istocie, z tych trzech cnót dopiero: swobody, porządku i samotności, wyradza się poczucie nieograniczonej mocy, którą sięgamy nieskończoności. Duch nabiera wtedy dopiero przekonania o swej wieczności, o tem, że niema śmierci ani narodzin i że „rzeczywistym życiem jest być jednym z świadomych centrów drgań nieskończonych“. W tych też tylko warunkach rysuje się w nas wyraźnie „dziewiczy pierwowiec ludzkości“, który rzadko zstępował na ziemię.

I dalej w tymże duchu ascetyczno-pustelniczym, jakby przemawiał do nas jeden z anachoretów Tebaidy... Silna wiara moralna, ciągnie Morrice, bije ku nam z tej idealnej rzeczywistości, oglądanej w atmosferze absolutu, i przekonanie niezłomne, że jedynym obowiązkiem ludzkim jest wywyższać się jak najbardziej, aż do tego ideału. Poczujemy wówczas, iż to wielkie oblicze wie wszystko, że jest ono dla ludzi ogniskiem, w które spływają i skąd się podnoszą fale Boskości... że jest ono ludzkim pięknem boskiej prawdy, że jest ono tem ludzkim ogniskiem wibracji nieskończonej, że mesyasze i religie wzięli stąd swą wielkość objawianą stopniowo, według stopnia duchowych pragnień i fizycznych prywacy i że stąd wyniesie również sztuka swą religię piękną. „Sztuka dla poety, oddanego tym kontemplacyom, przedstawi się jako spojrzenie i słowo, jako gość naturalny tej idealnej ludzkości“... Idealnej, lecz dalekiej dla każdej duszy, trzymanej w więzach czasu. Bije już jednak godzina wyzwolenia i tej świadomości, że człowiek nie niewolnikiem, lecz mistrzem winien być przyrody i jej powiernikiem. Na tym punkcie nauka zawrzeć może z metafizyką alians nader płodny: nauka sprawdzać będzie prawdy zaciemnione mgłą czasów, zawsze jednak żyjące w starej mowie magów, astrologów, alchemistów i kabalistów przed Jezusem i później. Poeta, usłyszawszy, iż uderzył znowu dzwon tych objawień, wstanie, by odpowiedzieć na wezwanie,

i ujrzy prawdy, do których zrozumienia przygotowała go własna intuicja i świadectwa starych mędrców, potwierdzone przez naukę społeczną... Wtedy jednak stanie przed nim szkopuł najtrudniejszy do przezwyciężenia, społeczeństwo, zbiorowisko wszystkich pokus, więzów, małości i poziomych instynktów... Nie trzeba jednak naiwnie pozwolić się przez nie „zepsuć“, jak to twierdził Rousseau, lecz szukać przed nim schronienia w tajnikach duszy własnej. Ni bunt, ni litość, ni pięść grożąca, ni dłoń w dół wyciągnięta nie jest, powiada krytyk, zadaniem poety, palec jego winien być wzniesiony w górę, jako wskazówka dla tych, co mogą patrzeć... Nigdy też religia piękna nie będzie religią wszystkich. I ludzkość składa się zawsze tylko z niewielkiej liczby wybranych wśród wielkiej masy niewolników...

Skoro tedy dusza poety przygotowana już należycie, przychodzi kolej na „fikcję artystyczną, syntezę w idei“. Fikcja ta miała zawsze na celu część dla nieznanego i złudzenie innego świata, co wyrażało się w obraniu tematów historycznych lub przeniesieniu akcji w dalekie, mało znane strony. Analiza mogła się obchodzić bez zmyślenia (fikcji) już dlatego, że jest ona w gruncie nierealna. Opierając się na fikcyjnym przypuszczeniu, wydzielającym części składowe ludzkiej całości, jest ona sama dla siebie dostatecznym źródłem zmyślenia. Naturalizm też trzymał się ściśle najbliższego otoczenia. Klasycy i romantycy emi-

growali często daleko, dziś jednak kolej żelazna, skracająca przestrzenie, i badania historyczne, „pożerające czas“, utrudniły bardzo te wycieczki w światy zmyślane. Wielki Flaubert zużył w *Salambo* wiele erudycji dla pozbawienia tego historycznego tematu oddalenia w czasie. Nie z przeszłości więc i nie w oddaleniu przestrzennem, lecz po za światem szukać winien poeta tła dla swych artystycznych zmyśleń — po za światem, to znaczy w nadziemskiej sferze ideału, jednakowoż ani po za ludzkością, ani po za naturą. Dusza, kwiat, ciało, są pierwiastkami wieczności. Chwila obecna winna nawet (nie mówimy „musi“) być punktem wyjścia dla poety. Zmyślenie rodzić się powinno na ziemi i wznosić ku górze. Szczegóły realne, fakta historyczne niech tworzą materiał dla idealnej przedzdy i wyścielają tło pajęczej tkaniny wyobraźni.

Po syntezie w idei, „synteza w wyrażeniu zewnętrznem, suggestya“. Poeta odziewać winien myśl swą, swe alegorye i zmyślenia w szatę bogatą i tkaną misternie, nie powinien jednak zapominać o tem, że najsilniejsze wrażenie osiąga się za pomocą prostoty w formie i barwach. W każdym razie język poetycki winien być rzeźbiony kunsztownie. Jak fikcja, tak i jej forma nie przychodzi bez pracy, bez zawodowego uzdolnienia i talent sam lub samorodne natchnienie go nie zastąpi. Tam wreszcie, gdzie język i plastyka będą niedostateczne do wyrażenia poetyckiej za-

wartości, uciec się należy do sugestyi, poddawać tylko czytelnikowi obrazy i myśli, ażeby sobie resztę „w swej duszy dośpiewał“.

Wiersz jest naturalną formą egzaltacyi, podniecenia, podobne jednak stany psychiczne mają swą granicę, po za którą przechodzić nie powinny. Lamartine, który najczęściej nadużywał liryzmu, czuł, jak nieznośnem jest jego rozciąganie nad miarę. Wypowiedział też zdanie, że wiersz zniknie zupełnie i że proza wystarczy dla celów artystycznych. Nie zniknie bynajmniej, pozostawi tylko więcej miejsca prozie. I proza zresztą wyrabia się, doskonali i zbliża do wiersza. Kiedy romantycy wyzwalali wiersz z pęt klasycznych, Aloizy Bertrand pisał pierwsze „poematy prozą“. Sainte-Beuve zbliżył wiersz do prozy. Baudelaire odtworzył silny wiersz liryczny, pisał jednak i „poematy prozą“. Parnasczycy ograniczyli znów swobodę wierszowania, robiąc wiersz nader kunsztownym, Paweł Verlaine wrócił ponownie wierszowi wolności romantyczne i dodał nowe. W swych wierszowanych opowiadaniach (*Jadis et Naguère*) Verlaine miesza liryzm z prozą rymowaną... „Dla czego wreszcie, pyta Morice, rymować prozę? Czyż nie lepiej, gdy treść tego wymaga, „zstępować z hymnu do prostej powieści“ i pisać kolejno prozą i wierszem? Trzeba przytem zawsze pamiętać, że poemat jest tylko frazesem, wiersz zaś wyrazem“.

Wypada nam jednak bliżej określić w tej symbolistycznej estetyce, co właśnie nazywa się symbolizmem? Na innem miejscu Morice określa go w sposób następujący: „Symbol, mówi, jest zrównaniem pierwiastków realnych przedmiotu, które nam są poddawane z zewnątrz, z obrazem następnym, w którym ujawnia się skutek całkowity, jeden i jednocześnie, spajający wszystkie rozproszone pierwiastki. Byłyby to więc, stopione w jedno, wrażenia i wyobrażenia, które otrzymujemy od przedmiotu i o przedmiocie. Stąd, ciągnie autor dalej, konieczność wielkich uproszczeń i umyślnego zwrotu ku źródłom, ku tym epokom, w których rzeczy przedstawiają się w całej prostocie ugrupowań i barw. Ton bowiem i szczegóły są zwodnicze, dodaje krytyk, kolor zaś i kontury są jedynie prawdziwe. Idąc tą drogą, sztuka dąży do pochwycenia znamiennej rysu, czystej linii, kiedy model oddala się i niknie, aż do tej cudownej chwili, w której rzeczywistość staje się marzeniem, historia zaś legendą“... Symbol wogóle jest znakiem ogólnym, nazwą rodzajową, treścią rzeczy, słowem. Język jest kopalnią symbolów.

A teraz garść aforyzmów symbolistycznej estetyki.

Pamiętaj, poeto, mówi Morice, że prawa twoje i obowiązki sprowadzają się do jednego — zadowolić ciebie samego! Nie zadowolić bynajmniej w tem znaczeniu, żebyś utwór swój uznał za doskonałość i niczego już więcej nie pożył.

Nie! Ideal pozostanie na zawsze niedoścignionym, idzie jednak o to, żebyś tworzył w radości i w tworzeniu tem czuł rozkosz. I pamiętaj również, że szlachetność umysłowa obowiązuje i że radość twa winna być intelektualną.

Bądź też dobywaczem i cyzelatorem własnego złota. Nim zaczniesz zmyślać i pisać, nim poczniesz ćwiczyć swoją wyobraźnię i zmysł estetyczny, sięgnij wprzód do umysłu, myśl, nim zaczniesz śpiewać, i niech piękno będzie wspaniałym płaszczem prawdy. Strzeż się jednak myśl swoją wypowiadać całkowicie. Niech ona faluje aż do chwili, w której się nagle roztoczy. I wtedy jednak unikaj zupełnej ścisłości. „Nie kończyć!“ to najwyższe prawo sztuki.

Jeżeli ci będą zarzucać niejasność, to powiedz, że słowa są szatą myśli i że każda szata okrywa. Im myśl jest większa, tem bardziej należy ją okrywać, niech jednak zasłona przysłania dlatego tylko, ażeby widzieć lepiej i pewniej. I dalej jeszcze, gdy obrazy twe wydają się zamglonymi niecierpliwemu czytelnikowi, odpowiedz mu, że jest twoim gościem, a prosta grzeczność nakazuje cierpliwie wnikać w intencye gospodarza i zwiedzać z nim labirynt jego mieszkania, który zechce pokazać. Nareszcie, drzwi moje mogą się otworzyć a książka zamknąć.

Prawo oryginalności i nowości jest jednym z niezaprzeczonych praw poety. Prócz tego winien on wszelką myśl obcą z głowy wypędzić,

gdy rozpamiętywa swój utwór. Jest to także obowiązkiem uprzejmego czytelnika.

Nie należy nigdy mordować się nad swem dziełem, niema bowiem nic droższego nad świeżość pierwszego wrażenia i polot myśli pochwyconej odrazu. Lepiej wyrazić myśl taką, jaką dał nam pierwszy jej przebłysk, niż wykoślawiać ją koniecznie, trudząc się nad nią. Kiedy się myśl mocno przyciska, rozsypuje się w proch nieodzwrotnie. Ażeby jednak „pracować“ jaknajmniej przy tworzeniu, trzeba pracować usilnie przed tym aktem twórczym; robić studia analityczne, zapomnieć je jednak, skoro przystępujemy do ostatecznej syntezy.

Dzieło sztuki jest transakcją między temperamentem artysty i naturą, dlatego też winno mieć ono dwie strony, jedną naturalną i ezoteryczną, drugą ludzką i egzoteryczną. Nie idzie jednak o tę ludzkość sentymentalną, która, wzorem Dickensa lub Dostojewskiego, przekłada kroplę wody spadłą z oczu dziecka, nad wszelkie dzieło genialne. Chodzi nam o ludzkość wyższą, choćby ona była nawet wywyższającą się, mniej czułą, lecz za to mocną i jaśniejszą, niż ów somnambulizm życiowy.

Niepodobna nic powiedzieć nowego w nowym języku. Starzejąc się, języki nie tylko nabierają fosforescencyi materii rozkładającej się, lecz nadto stają się lepszymi przewodnikami idei. Dlatego też świeżo ukute neologizmy nie wzbogacają,

lecz ubożą język. Wiadomo, że język artystyczny składa się z ograniczonej liczby słów doborowych, niezależnie przytem od znaczenia wyrazów, kryją się w nich i w ich połączeniach frazesy muzyczne, posiadające wielką siłę suggestyjną, tak że forma artystyczna staje się sama symbolem symbolu... Wyrazy, język mieszczą w sobie niezgłębione bogactwa, które trzeba umieć odczuć, odnaleźć i wydobyć. Dobry pisarz posiada języki klasyczne, zna autorów średniowiecznych i posiłkuje się żywym źródłem gwar ludowych.

Skoro kwiaty tradycyi narodowych powiędły, dobrze jest grzebać w kosmopolitycznym herbarzu legend, ażeby w nich zaczerpnąć wątek do pracy twórczej.

Nauki tajemnicze są kamieniem węgielnym sztuki. Każdy prawdziwy poeta jest „wtajemniczonym“ (*initié*) instynktownie. Wczytywanie się w stare księgi czarnoksięskie budzi w nim tajemnice, które krył dotąd w sobie.

Zgorzknienie fizyczne i psychologiczne, do jakiego nas doprowadziło życie społeczne, jest wielkiem niebezpieczeństwem dla sztuki. Prawdziwa sztuka wymaga pogody duchowej. Jestto prawdą elementarną, którą jednak należy przypominać, że wzruszenie życiowe i wzruszenie estetyczne nie są jednoznaczne, lubo przeznaczeniem ich jest spływać w jedno. Życie jest materiałem, w którym tkwi możliwość estetyczna. Sztuka wydobywa je stamtąd i układa w formy, które uderzyć winny

naprzód i przede wszystkim swem pięknem i potem dopiero budzić uczucia i myśli, związane z tematem utworu. Dotyczy to zarówno wszystkich szat, w jakie ubieramy dzieła sztuki, a więc języka, plastyki, barw...

Sztuka uwiecznia dreszcz życia samego, jest to jednak życie skoncentrowane i przepuszczone przez pryzmat twórczego umysłu. Artysta strzec się powinien jak ognia wszelkiego kopiowania, fotografii. Istotna prawda życiowa jest celem sztuki, nie ta jednak prawda bliska, namacalna.

Pogoda sztuki nie jest wesołością. Jeżeliby czego zabraniać należało poecie, to raczej śmiechu niż łez. Radość jest skrzydlata, nie powinna jednak wzbijać się tak wysoko, żeby aż tracić z oczu ziemię.

Kobieta w sztuce! Jest ona jej przedmiotem i celem. Dodaje ona polotu, może jednak i złamać skrzydła. Kobieta jest samicą, której kształty przypominają anioła. Jest to czara, z której pić można nektar boski i truciznę.

Jeżeli w jakimkolwiek muzeum znajdziesz, poeto, obraz lub poemat, który cię zadowoli zupełnie — strzaskaj swą lutnię, nie jesteś już bowiem artystą. Artystą jest ten, dla którego każde wielkie dzieło jest drzwiami otwartymi w kierunku nieskończoności, nigdy jednak słupem granicznym.

V.

Aczkolwiek symboliści starają się wyosobnić ze swego otoczenia, aczkolwiek propagują skupienie wewnętrzne, egzaltację sił duchowych i moralnych, a wreszcie samotność zupełną, to jednak z pod wpływu dzisiejszych warunków społecznych całkowicie wyłamać się nie mogą. Symbolizm mógłby może w pełni się rozwinąć wśród zorganizowanych ostatecznie i harmonijnych stosunków społecznych, kiedyby nic nie zakłócało duchowego, moralnego i artystycznego doskonalenia, przeciwnie, wszystko ku niemu zdążało. Czy zdoła on wyłonić z siebie potężną siłę organizacyjną w warunkach dzisiejszych, bliska przyszłość okaże.

W obecnej swej fazie symbolizm jest raczej pewnego rodzaju anachoretyzmem, patrzącym z wysoka i niechętnie na burze i zabiegi życiowe. Gorzko na nie narzeka Morice. Nieustająca groźba wojny, powszechny militaryzm i peryodyczny obowiązek 28-iu dni ćwiczeń wojskowych, między dwiema strofami, uliczne agitacje, przeraźliwe skrzypienie maszyny rządowej, dzienniki, wybory, zmiany ministerów, oto, powiada, akompaniament naszej twórczości poetyckiej. I po za tem jednak nigdzie cichego kąta przed hałaśliwą reklamą handlową, matactwami giełdy, współzawodnictwem przemysłowem, warczeniem maszyn, świstem lokomotyw i wściekłą, wytężoną walką o byt. I nie pociesza poety przyszłość bliższa ni dalsza; ani marzenie

udoskonalonych maszyn, kiedy człowiek, zastąpiony przez nie w pracy, pędzić będzie życie kontemplacyjne i łatwe; ani zapowiadane nadejście powszechnej równości, z której wykluczone mają być z góry wszelkie „głowy rodzące się w koronach” geniuszu lub talentu, wszelkie dusze wyjątkowe, niespokojne, śmiało pnące się ku górze...

A wpływy moralne? Dziś przygłusza je wszystkie żądza „powodzenia“, „rozgłosu“; nie mówię, pisze Morice, pragnienie „sławy“, samo bowiem jej pojęcie zdaje się zanikać w świetle nas otaczającym. „Sukces“ prowadzi tylko do „rozgłosu“, ten zaś prowadzi do pieniędzy i używania, jeżeli przyjdzie dość wcześnie. I poziom tego powodzenia wciąż się obniża. Może gorszymi jednak od tych wpływów zewnętrznych, przeciwko którym poeta może się opancerzyć, są dzisiejsze wpływy intelektualne i uczuciowe: religijne, filozoficzne, naukowe i artystyczne.

„Od czasu, gdy religia opuściła świątynie, błąka się po ulicach“, mówi krytyk. Na Montmartre jest katolicka piwiarnia, gdzie między kuflami odgrywają się misterya. Są chwile, kiedy bulwar jest mistycznym, inne, w których jest pesymistycznym. Ale to mu zresztą nie przeszkadza weselić się o innej porze. Młodzież, co go wypełnia, jest kolejno lub jednocześnie mistyczną, pesymistyczną i wesołą. Niektórzy pochwytali tylko strzępki różnych doktryn i głośnie nazwiska Spen-

cerów, Millów, Comte'ów, Schopenhauerów, Darwinów; inni wniknęli głębiej w różne doktryny — wszyscy jednak ulegają dziś potężnemu wpływowi dwóch czynników: mistycyzmu i filozofii.

A nauka? Dawniej była na usługach sztuki, kiedy jednak wiek XVIII przemieszał wszystko, i te dwa bieguny się zetknęły. Dziś stosunek wzajemny się zmienił. Sztuka straciła dawną swą dumę i chętnie ucieka się do pomocy nauki, która tak się spoufaliła, że zalewa coraz bardziej sztukę i literaturę, a krytyka literacka pogardzoną jest dla krytyki naukowej dzieł sztuki. Niektórzy sądzą, że nauka zdoła wygnać zupełnie ze sztuki instynkt, natchnienie, stawiając na to miejsce uczone, czy wyuczone kombinacje*). Nie wierzę w to zupełnie, mówi krytyk, i uważam za niebezpieczniejsze od wszelkich hazardów twórczości napół bezwiednej owo podporządkowanie sztuki pod obce jej prawidła. Jest coś poniżającego w tem mierzeniu tajemniczego dzieła geniuszu cyrkiem i linijką. Sztuka wyrabia się w takim skombinowanym laboratorium indywidualności artystycznej i ma tak niepochwytne i tajemnicze chwile tworzenia, że podstąpić ku nim nie możemy z aparatem narzędzi naukowych, chyba że chcemy odstraszyć

*) Patrz interesujące w tym przedmiocie artykuły Karola Henry: „Cercle chromatique et Sensation de couleur“ w „Revue Indépendante“ (1888) i tegoż „Une Esthétique scientifique“ w „Revue Contemporaine“ (1885), oraz ciekawy ich rozbiór przez Morice'a w „La littérature de tout à l'heure,“ str. 275—7. (P. aut.)

i wypędzić wszelką siłę twórczą. A wtedy pozostanie tylko martwy szkielet. Badania naukowo-artystyczne są nader pożyteczne, lecz tylko jako środek pomocniczy.

Jako takie, nie są one może do odrzucenia wobec rozległych zadań, jakie stawia sobie sztuka obecna. Widzimy np. w sztukach plastycznych wyraźną nader tendencję ku „syntezie wszystkich w każdej po szczególe“. Wspominaliśmy już, powiada krytyk, o Wagnerze i o jego usiłowaniach posługiwania się „w dramacie muzycznym“ wszystkimi formami artystycznymi. Cała jednak społeczna muzyka francuska (Cezar Franck, Ernest Réyer, Saint-Saëns, a w części i Massenet) idzie w kierunku wskazanym przez mistrza niemieckiego. Muzyka dawno już zresztą przeczuwała swój alians z poezją. Berlioz starał się jej nadać niektóre właściwości malarstwa. Brunetière wypowiedział niedawno pogląd, że kolejno: architektura, malarstwo i muzyka przeważały nad literaturą. Klasycy mianowicie przekładali nad inne sztuki szlachetne linie architektoniczne, romantycy i naturaliści najwięcej mieli pociągu do malarstwa, rzeczą nawet godną uwagi, że ruch naturalistyczny zainaugurowany został przez dwóch malarzy, Courbetta i Maneta — obecnie zaś dekadenci i symboliści okazują najwięcej sympatii dla muzyki. Morice niezupełnie podziela ten pogląd. Symbolizm, jako syntetyczna korona w rozwoju sztuk, nie może mieć upodobań tak wyłącznych,

nie zaprzecza jednak wielkiemu zamięłowaniu najmłodszych poetów w muzyce. Nie w każdej! tylko w muzyce lirycznej, czystej i lotnej. Symboliści chłodno traktują Meyerbeera, Rossiniego, Gounoda, natomiast ulubieńcami ich są: Bach, Beethoven, Mendelsohn, Schubert, Schumann, Berlioz i Wagner. W malarstwie symbolizm darzy wielkimi sympatjami w pierwszym rzędzie Puvis de Chavannes'a następnie zaś Gustawa Moreau, Odilona Redon'a, Besnard'a, Carriere'a, Cazin'a, Rapin'a, Monticelli i „pierwotnych” z czasów przed Rafaelem. Muzyka jednak przede wszystkim. *De la musique encore et toujours!* — woła Verlaine, Morice zaś powiada, że „muzyka jest jednocześnie dalszą i bliższą niż malarstwo, niejako u źródła samego i końca wrażeń i uczuć. Linia i barwa dają się utrwalić i urągają wieczności; dźwięk, zaledwo wydany, już się rozplywa, żyje śmiercią; jest to wielki symbol!...” Kiedy jednak muzyka i poezja zdają się ścigać, mieszają się i toną we wzajemnym uścisku, malarstwo stara się stworzyć nowe środki muzyczne i poetyczne, harmonię i marzenie. Monet każe „śpiewać” swym barwom, Raffaelli wczytuje się w wyrazy twarzy, Moreau robi z obrazów poematy, a Puvis de Chavannes, równy w ideale „pierwotnym” mistrzom, wyższy jest swem mistycznym pojęciem religii sztuki. Architektura i rzeźba ulegają dziś także syntetycznej tendencji połączenia wszystkich w każdej. Rzeźbiarz Rodin jest nad-

zwyczajnym, namiętym symfonistą. Albert Trachsel w swych oryginalnych albumach architektonicznych nakreślił budownictwu nowe drogi, zgodne z dominującą tendencją epoki. W teatrze jednak wyrazi się najzupełniej ta dążność syntetyczna, on będzie główną świątynią religii estetycznej, skoro spełnią się we wnioskach ostatecznych przesłanki, postawione przez Wagnera. Poeta powołany jest przede wszystkim do torowania tych dróg odradzającej syntezy... warunki jednak dla rozkwitu poezyi są dziś opłakane. Sama myśl „sprzedawania“ płodów swej muzy na targowisku jest wstrętą poecie, stosować się, a raczej „zniżyć“ do poziomu gustów pospolitych, jest wręcz przeciwne zadaniu poezyi, która ku sobie podnosić winna i wskazywać ku górze...

Krytyk robi różnicę między dawną rzeszą, tłumem (*la foule*), a dzisiejszem zbiegowiskiem, ciżbą demokratyczną (*la cohue*). Rzesze oddają i poddają radośnie swe siły potężne pod kierownictwo mężów wybranych i one to, służąc wielkim ideom, które uwielbiały bez rozbioru, dokonały wielkich ruchów historycznych. Tłum nareszcie daje to, czego sam nie posiada, sławę. On jeszcze, szczerzy i prosty jak dziecko, uległy szczerzytnym fikcyom, odczuwa święty dreszcz natchnienia wielkich poetów, słucha ich, ufa im i tworzy legendy... Co innego zbiegowisko, zbiór pyszałkowatych i hałaśliwych indywiduów, nie mających duszy zbiorowej. Ciżba ta przejęta jest natomiast

usposobieniem krytycznem, rozbiorczem, niezdolna niczego kochać, niczego uwielbiać, a przez to niczego stworzyć. Czuje ona niepohamowaną nienawiść dla wszelkich objawów wyjątkowych, dla wszystkiego, co wystrzela ponad tłum, dla wszelkich szczytów. Krytyczny duch wieku nauczył ją drwić i kpić ze wszystkiego, powierzchowna wiedza spopularyzowana podkopała w niej wszelką wiarę, wysuszyła źródło płodnych uniesień, a tania prasa rozniosła na swych lotnych skrzydłach wszystkie pierwiastki rozkładu. O piekielny wynalazek ten druk! — woła rozgoryczony poeta. Wiek nasz tyle się nazachwycał owem szerzeniem czy rozlewaniem światła, coby raczej należało nazwać jego „rozproszeniem“. Fatalny błąd! Światło nie daje się rozrzedzać, rozproszone zaś staje się mrokiem, którego mgły gęsto pokrywają naszą napół oświeconą społeczność. W pomroku tym kryje się tylko zepsucie i występki, na niebie zaś tych krain zamglonych nie świeci żadna gwiazda prawdziwego światła, z tych gwiazd, które wodziły mędrców do kolebki prawd wielkich.

I czy taka krytykująca i drwiąca publika zdolna jest być kierowaną i prowadzoną? — zapytuje krytyk. Nie! ona może tylko sejmikować i robić wojny kokosze... Psuje też wszystko, czego się tylko dotyka, między innymi język, który „stworzył“ dawny tłum bezwiednie. Oddech tego zbiegowiska zabija; atmosferą, którą ono koło siebie wytwarza, poeta oddychać nie może...

Wielkie idee i cele, piękno i ofiarność są obce tłumowi, rozproszonemu na drobne i zarozumiałe atomy. I ile jeszcze życia temu „upadłemu“ społeczeństwu? — zapytuje krytyk. Wszystko, co żyje, musi mieć pierwiastki syntetyczne, twórcze, organiczne, wiek więc krytyczny musi być wiekiem przejściowym, jeżeli ludzkość nie dobiegła jeszcze do kresu przeznaczenia swego.

Tymczasem zatraciła ona niewinność umysłu, pogodę, bezinteresowność i dar podziwiania czegoś, gapiostwo bowiem nie jest admiracją. Kiedyś tłum umiał słuchać, patrzeć i czytać, ten tłum „nieoświecony“, wolny był bowiem od przesądów publiki społecznej. Sztuka była właśnie dla dawnych rzesz czemś nieznanem, co one czciły, szanując jednocześnie jej przedstawicieli. Publika dzisiejsza tyka magów i w nos im się śmieje. Czyż przestali oni już być depozytorami jej tajemnic? Oburzony poeta oskarża o wszystko „popularyzację wiedzy“, która podkopała stare zasady, nie dała jednak natomiast nowych, lecz tylko jakąś trzęsionkę pół-prawd i pół-świateł. Popularyzacyjne tendencje, dające tylko okruchy wiedzy, bez żadnych całości, krytyk nazywa nieroztropnemi, choćby w podstawie ich leżało wiele dobrych chęci. Głęboka starożytność rozumiała dobrze, że wiedzy nie daje się w okruchach, lecz że trzeba ją zdobyć w mozołę, przygotowując się długo fizycznemi umartwieniami, moralnem skupieniem i umysłowym wysiłkiem, ażeby być „wta-

jemniczonym“. Droga stała dla każdego otworem, nie mógł jednak pierwszy lepszy podnosić zasłony z posagu Izydy. Dla tych, co nie byli zdolni do wielkiego wysiłku zdobycia wiedzy całkowitej, integralnej, ezoterycznej, istniał egzoteryzm, zbiór zrozumiałych i łatwo dostępnych symbolów, upostaciowań materyalnych, które miały tę zaletę, że dawały coś całego, organicznego, potrzebnego dla życia, które nie może się opierać na negacyi, lecz mieć jakieś trwałe i żywe zasady. Swedenborg miał rację, mówiąc o dzisiejszem społeczeństwie, że światło duchowe z mózgu przeniosło się do ust i tam stało się jedynie kakofonią nieartykułowanych dźwięków. Tłum, ten skarbiec sił instynktownych, ulegał także błędom, dawał się zwodzić i prowadzić na manowce, podążał jednak przynajmniej za tem, co błyszczało, gdy przed nami nic nie świeci i nie błyszczy... Duch jednak mógł ożywiać to ciało. Tłum dawny nie był bynajmniej ciemnym, uważał się jednak za takiego, co czyniło go zdolnym do przyjęcia nowych idei, do kierownictwa. „Wiedział on wszystko mocą tej właśnie niewiadomości“. Tłum ten pisze historię i umie natchnąć myślicieli. Tłum i jeden człowiek, wszyscy i jeden, oto, mówi krytyk, autentyczna i jedyna formuła wszystkich wielkich dzieł ludzkich. Tłum + Piotr Pustelnik; tłum + św. Ludwik, to wojny krzyżowe. Tłum + Ludwik XI-ty, to Francya; tłum + truwerzy, tłum + Villon, to język francuski. Szary tłum bezwiedny w wielkiej

swjej potędze twórczej stworzył wyrazy, język, gramatykę, składnię, rzecz, której żaden uczony lingwista zrodzić nie jest w stanie. Niektórzy tylko natchnieni pisarze, poeci mają coś z twórczych zdolności tłumu i mogą tworzyć słowa. Publika dzisiejsza straciła dar tworzenia wyrazów, nie ma bowiem zdolności podziwu, intuicji i wrażliwości naiwnej. Nie zna ona również mytów, ni legend, które były taką siłą wielką dawnych tłumów dziejowych...

Masy nie mają dziś swego rzetelnego wyrazu. Większość głosów jest tylko mechanicznym agregatem, nie zaś wyrazem istotnego ducha ludów. Wyrazem mas może być tylko twórcza jednomyślność, nie znosząca nawet *liberum veto*. Wszelkie kombinacye mniejszości i większości są wytworem sztucznym, kompromisem, pozorem i fałszem, mydlącym oczy swą szatą demokratyczną. I sama liczba nie jest wyrazem narodu, jego ducha, praw i aspiracji. Staje się już wstrętnem to ustawiczne mierzenie samej treści zbiorowego ducha, jego siły i praw jedynie liczbą i przestrzenią, łokciem i miarką! Duch ten lepiej i potężniej wyrażać się może w jednostce, w małej grupie, w rzeszach zdolnych do wielkich dreszczów, niż w mnogich martwych i nieożywionych masach, będących li gliną i ilem przedstworzennym.

Mówiliśmy, ciągnie dalej Morice, że poeta w społeczeństwie dzisiejszem jest odosobnionym, obcym, okoliczność, która doprowadziła jednak do

tryumfu formuły ezoterycznej. Odtrącony lub odosobniający się poeta zagłębił się w sobie i w prawdach, które bądź co bądź górować zawsze będą nad światem. Artyści tworzą nie na usługi tłuszczy i zamówienia plutokratów, lecz dla wypełnienia swych przeznaczeń, ulegając prawu ogólnemu rozprężności; dlatego wreszcie, żeby zasłużyć na życie wieczne w sercach i umysłach wybranych. Będąc zresztą emanacją Boga, iskrami pryskającymi z ogniska wieczystego światła, wracają do swego źródła. Nic nie ginie, według zasady odwiecznej, poeci więc tworzą, ażeby w marzeniach swych dać wyraz nieskończonym metamorfozom wszechświatowej materii-ducha. Następnie, spełniają oni misję nauczania, jako ci, którym dano dar słowa, oskrzydłonego słowa.

Mówią nam, żebyśmy się nie wyosobniali, żebyśmy pisali „dla wszystkich“. Gdzież są jednak „ci wszyscy“ i gdzie ich literatura? Pisać „dla publiczności“, ależ niema jednej publiki, są natomiast niezliczone kupy i kupki, są różne obce sobie i wrogie publiki i każda z tych grup, warstw czy uwarstwowień ma swoją literaturę, swego pisarza, swe pisma i wydawnictwa. Żyjemy przecie w czasie rozproszenia i rozkawałkowania wszystkiego, któż nam więc zabroni mieć swoją publikę, swoją garść rozumiejących nas i odczuwających. Nie jesteśmy wyjątkiem w tym szczególnym świecie pomieszania języków przy budowie jakiejś nowożytniej wieży Babel. Nie odtrącamy zresztą

nikogo od siebie i staramy się trzymać nasz sztandar wysoko, ponad zmienne fale chwili i upodobań nie mających jutra. Niech, komu wola, staje pod naszą chorągiew. A ciemność i niejasność języka i stylu? Piszemy dla wtajemniczonych, lecz każdy może nim zostać, kto nie pożałuje ku temu usiłowań!.. Poeci są cierpliwi, bo mają coś z owej boskiej cierpliwości bez początku i końca.

Trwać oni winni i czuwać, bo oto zda się mieć pod koniec nowożytnemu światu. Religie, odwieczne kamienie węgielne wszelkich fikcji, próchnieją, chwieją się w swych starych posadach, niebawem rozsypią się zupełnie w proch i gruzy i zapanuje nad światem mrok, zapowiadający noc czarniejszą niż ta, którąśmy widzieli u schyłku wieków średnich. Tymczasem chorobą tego wieku jest to, że wie za wiele i za mało. Dla uniknięcia tego rozprzegającego eklektyzmu, poeci zwracają się ku źródłom, ku początkom wielkich i prostych mytów i legend, tkwi w nich bowiem jedność, synteza, nad którą z takim mozolem pracuje nauka społeczna, bez wielkiego jednak dotąd powodzenia. I co za zamieszanie znowu w zakresie tych nauk, które zbliżka dotyczą człowieka! Nigdy nie pracowano tyle nad środkami, nigdy nie wydobyto tyle materiałów, o celach jednak nikt nie myśli; zdają się być one z nauki wygnane. *Cui bono* więc te kupy surowego materiału, z którego nikt nie chce, czy nie umie korzystać! I powieść najnowsza nosi cechę tego rozluźnienia: doku-

menty i opisy... wniosków żadnych. Podobnie i teatr naturalistyczny, ćwiczący się w okazywaniu skrawków życia w jaskrawem oświeceniu. Wszędzie tylko kupy cegieł — nigdzie budowniczego. I ten świat nazywa nas „dekadentami“ za to, że chcemy nawiązać stare, porwane tradycje, ażeby jakiś przecie węzeł zadzierzgnąć.

Szydzą także z nas dzieci wieku względności, że porywamy się na bezwzględność, dążymy do absolutu... Jest on niewątpliwie, mówi Morice, niedościgniony i realny tylko w naszych pragnieniach. Czyż jednak nie w chimerach i niemożliwościach mieści się najszlachetniejszy dorobek ludzkości? Zadowolenie czemś skończonem jest niewątpliwie oznaką niemocy. Pragnienie nie ma granic, kiedy zaś zdołamy wyteńczyć włość swoją w kierunku wieczności, bezmiaru i nieskończoności, śmierć straci władzę nad nami. I czyż te metafizyczne rojenia nie są podkładem całej naszej pewności realnej, całej nawet nauki pozytywnej... Złudzenia te są tak naturalne, że dziecko aż do fatalnego zepsucia przez wychowanie i społeczeństwo nie ma żadnego pojęcia o względności. Podobnie ludy pierwotne żyją tylko absolutem. Religie, legendy, tradycje, filozofie są tylko jego emanacjami. I one też są źródłem sztuki, opierającej się również na pierwiastku stałym i bezwzględnym.

Tyle już rozprawiano o pięknie, szukając dla niego jakiej trwałej opory lub zaprzeczając

możliwości czegoś podobnego. Nie wdając się w szczegółowy rozbiór tego pytania, zaznaczymy tylko, że, aczkolwiek posiadanie całkowite i zupełne absolutu jest rzeczą niemożliwą, to jednak są pewne, możliwe do osiągnięcia szczyble tej bezwzględności, jest w pięknie jakiś stały pierwiastek, który nieznacznym tylko odchyleniom ulega.

Ścisły również związek zachodzi między pięknem a prawdą. Piękno jest pierwiastkowo tylko symboliczną i alegoryczną osłoną prawdy. Dlaczegożby nie miało zachować tego charakteru i nadal? Nie tylko historycznie, lecz i ze swej istoty sztuka, mówi Morice, jest religijną. Rodzi się w cieniu objawień, świadczy o ich żywotności i opuszcza je, kiedy ulata z nich wiara, kiedy zamierają. Wtedy sama zapuszcza się w mroczne światy religijnej metafizyki i świeci tam znowu, zapowiadając przyjście nowego objawienia, świeci często jaśniej jeszcze, niż wtedy, gdy była związana z doczesnymi błędami, które podkopywały odwieczne prawdy zgrzybiałego objawienia.

Stosunek ten nazywa krytyk prawem ewolucyi artystycznej, znajdującem swe potwierdzenie w historii. Wszędzie religia wywołuje sztukę. Judea jej tylko zawdzięcza swą poezję i swe legendy. Zabytki architektoniczne Egiptu są grobami, jego literatura kapłańską. To samo znajdziemy w Asyryi, Persyi, Indyach i w Chinach. Grecki politeizm i sztuka grecka pozostawały w bardzo ścisłym związku. Iliada i Odysea są księgami

świętami. U swego schyłku wiara Greków świeci jeszcze przygasającym światłem u filozofów i poetów aleksandryjskich. Sztuka wieków średnich jest chrześcijańską od fresków pierwszych mistrzów aż do wież katedr gotyckich, od Dantego do Palestriny. Odrodzenie podkopuje ten związek, a nawet grozi jego zerwaniem. Chrześcijaństwo psuje się wówczas, staje się anemicznem, zamiera prawie i trzeba dopiero krwawego wstrząśnienia Reformacyi, ażeby przywrócić mu pewną żywotność. I życie to będzie już wciąż walką, obroną. Czasy piękna chrześcijańskiego były niedługie. Malarstwo włoskie XV stulecia i katedry gotyckie to jego najpiękniejsze zabytki. W wieku XVII we Francyi zarówno katolicyzm, jak protestantyzm żyją już tylko siłą pierwszego rozpędu, współubieganie i nienawiść wzajemna podtrzymuje. je

Katolicyzm szczególnie chroni się starannie przed wszelkiem nowatorstwem, które zdaje się być dziedziną protestancką. Katolicyzm zasklepia się w poszanowaniu tradycyi, „zyskując na tem fanatycznym zrzeczeniu się wszelkiej młodości, jakby drugą młodość nadziemską, jakby odzyskanie energii, jakby prawo przyszłości“. Okazując w tem wielką elastyczność, opiera się on na dwu potęgach, które chrześcijaństwo zawsze zwalczało: królewskość i Odrodzenie. Temu kompromisowi zawdzięcza wiek XVII we Francyi swój blask, zreszta nietrwały. Poezya, przeładowana mitologią klasyczną, służy wówczas kościołowi. Ramy te

jednak, tak sztucznie sklezione, wystarczały nie na długo. Sztuce było za ciasno w tym katolicyzmie, zamienionym w fortece i okopanym wałami św. Trójcy; pragnęła ona wiary łagodniejszej, pełniejszej, wyższej i szerszej. Po tych mozolnych wysiłkach nastąpił „wiek Woltera“, pelen śmiechu i drwin, czeży i pusty, nim dojrzały w nim pierwiastki przewrotu. Sztuka, która w początkach Odrodzenia czepiała się mitologii greckiej i teraz to jeszcze mechanicznie powtarza, nie ma się właściwie o co zaczepić! Sztuka nie ma oddechu ni polotu. Dopiero Rousseau przywróci czysto chrześcijański kult leż; teroryzm przypomni bohaterstwo i pogardę życia Umysły spoważniają i wtedy pojawia się szkoła teozoficzna de Maistre'a i Bonalda wraz z Chateaubriandem. Nastąpi zwrot ku religii, chrześcijaństwu, ruch ten jednak, aczkolwiek szczerłość jego jest niezaprzeczoną, nie zatrze śladów całego wieku negacyi. Świat przesiąkł był sceptycyzmem. Ten powrót do chrześcijaństwa jest jakby umyślny, przez rozum i wysiłek woli, nie przez wiarę, podobny do konkordatu, zawartego przez Napoleona z kościołem. Sztuka galwanizuje religię, miasto być jej naturalnym wykwitem. „Żywi są rządzeni przez umarłych“, jak powiedział Comte. Cały romantyzm wierzy tylko przez fantazję i dla dekoracyi. Przyjmuje się religię, jako coś dalekiego od prawdy. W głębi ludzie ci nie wierzą. Nawet Lamartine przy całym swym religijnym liryzmie czuje pustkę wewnętrzną. Na-

wet u Bonalda, pomimo wysiłków i dobrych chęci, idea religijna jest martwą. I de Maistre raczej pali niż grzeje, uciekając się aż do tragicznej surowości judaistycznej, by tylko nie być pochłoniętym przez sceptycznego wciąż ducha wieku. Świat de Maistre'a, oparty na toporze kata, nie jest światem Chrystusa. U Chateaubrianda, mimo rzeczywistego mistycyzmu, spotykamy tylko dyletantyzm religijny. Jest to religijność literacka. Nawet gdy mówi o „Duchu Chrześcijaństwa“, słowa słysząc, lecz nie uczucie i przekonanie.

Nawiązany w ten sposób związek z religią, podobnie jak i w wieku XVII, urywa się prędko. Czyż ma się znowu zacząć wiek XVIII, wiek drwin i pustego śmiechu? Nie. Spotykamy tu naprzód ludzi nauki, są to jednak prawdziwi uczeni, szlachetni myśliciele, którzy mówią o rzeczach z świętym dreszczem prawdy i którzy miłują jedność, syntezę, znak boskości. Umieją oni dużo, nie są jednak zarozumiali, są poważni i szczerzy w swych poszukiwaniach. Lubo więc dalecy jesteśmy od głębszej i jednolitej syntezy, szanujemy imiona takie, jak: Carlyle, Spencer, Darwin, August Comte, Klaudyusz Bernard, Berthelot.

Geniusze ci jednak nie otaczają ołtarza, a sztuka uciekła od Ewangelii.

Cóż więc? zapytuje Morice i odpowiada dla ze drżeniem, powtarzając co już raz wyrzekł: „Sztuka przez swój ścisły związek z objawieniem jest znakiem ich życia, a świadczy o ich śmierci porzu-

cając je. Wtedy sama zapuszcza się w tajemnicze kręgi i, zapowiadając nowe objawienie, świeci tam jaśniej niż wtedy, kiedy przykuta była do błędów doczesnych, które podkopują wieczne prawdy spróchniałych objawień“.

Nie mogę, mówi krytyk, prorokować o przyszłości. Jesteśmy w epoce przejściowej. To jednak jest dobrą oznaką, że nauka czysta wzięła górę nad nauką historyczną, która tak wszechwładnie zapanowała w początku tego stulecia. Piękną jest bardzo ta ciekawość przeszłości, zainaugurowana przez Thierry'ego i Micheleta, zbytnia jednak troska o przeszłość świadczy o niemożności udźwignięcia teraźniejszości i przygotowania przyszłości. „Zmysł historyczny“ jest oznaką starości ras, świadectwem upadku. Budzi się on wraz ze „zmysłem krytycznym“ w epokach chyłkowych. Mijają wtedy generacje, nie baczące na cel swej drogi, zapatrzone w przeszłość... Jestto tylko w jednym wypadku usprawiedliwione, gdy w tej przeszłości zdają się wstawać zorze przyszłego odrodzenia... I wtedy jednak ostrzega się przed lunatyzmem i potknięciem o pierwszy lepszy kamień przydrożny. I nasza epoka nadużywa historyczności i ewolucjonizmu, unoszą się jednak po nad nią czyste widnokręgi wiedzy, zamglone dziś mistycyzmem, przez mgły którego staramy się dojrzeć przyszłą syntezę. Literatura pragnie połączyć piękno z prawdą, by skąpać się w tem źródle żywota i nowe siły pozyskać. Na

związek ten złożyć się ma Wiara, Nauka i Sztuka. Unia ta, którą wiek XVIII uznał za niemożliwą, którą wiek XVII oparł na serwilizmie sztuki, którą romantyzm robił sztuczną, my pragniemy widzieć istotną, wielką, wspaniałą, prowadzącą do sztuki całkowitej (*intégral*).

Nie możemy dziś gasić pragnienia u źródeł chrześcijaństwa, wyschły one, aczkolwiek chrześcijaństwo kryje może w sobie zarodki żywiołów, które świat zadziwią. Może w pomroce przyszłości niedalekiej drzemie jaki nowy Ewangielista? Niepospolity pisarz katolicki Ernest Hello zdaje się dostrzegać na progu wieku XX jakąś zorzę, o której świadczy dziś nader silne i niezaspokojone pragnienie nowej prawdy...

Nie znajdujemy jej jednak w kościele, skoncentrowanym w zakrystyi, na straży dóbr doczesnych. Cóż zrobił katolicyzm, nie mówiąc już o protestantyzmie, tym plagiacie religii świeckiej, ze starej unii świętości z geniuszem? Gdzie jest dziś św. Anzelm, gdzie Tomasz z Akwinu? Dlaczego najwięksi doktorowie katolickcy wieku XVII nie są świętymi? Dlaczego dzisiejsi pisarze katolickcy tak mało mają geniuszu? To, co geniusz ludzki porzucił, żyć nie może. Czyżby chrześcijaństwo pogrzebane było w *Summie* św. Tomasza? Nie znajdując odpowiedzi w kościele na pytanie, domagające się rozwiązania, pytamy dalej, zwracając się do starych wiar zamierzchłych, do kultów przysypanych prochem historyi, do nauki

spółczesnej w jej najgłębszych i najśmielszych zaciekaniami, do nauk wreszcie tajemniczych, do magii, czarnoksięstwa, kabaly, teozofii indyjskiej, wszędzie tam, gdzie znaleźć możemy szukaną z upragnieniem odpowiedź.

W takiej chwili sztuka straciła swą wesołość bez troski i czoło jej pooraly bruzdy, w oczach tli się jednak utajony ogień, gotów wybuchnąć płomieniem. Chwila jest uroczysta. Jesteśmy w końcu lub na początku świata.

(1892).

Uzupełnienie.

A. L. — Z zapowiadanych przez Charles Morice'a nowych syntez, nowych ideałów, nowych dróg do raju geniuszów — niestety! nie się dotąd nie urodziło. Talenty poetyckie, co prawda, codzień pokazują się nowe, ale — o *vanitatem rerum humanarum*! — nazajutrz już świat o nich zapomina! Pod tym względem ciekawą jest książeczka pt. *Les cent-quarante et un*, w której 141 młodych pisarzy francuskich nawzajem siebie opisuje, oczywiście w tonie mocno panegirycznym. Niema co wspominać ich nazwiska: jeżeli dziesiąta część dłużej przetrwa — i to już dużo znaczy. — Brak dyrektywy, która zmusiła Brunetière'a stworzyć sobie ograniczone lecz jasno zakreślone stanowisko, sprawia, że istotnie ani symbolizm, ani dekadentyzm, ani weryzm, ani modernizm, ani żaden — izm, lecz zwykły chaos jest cechą literatury dzisiejszej.

Anarchizm — oto kierunek lub raczej interferencya wszelkich kierunków dzisiejszych. — Rzecz naturalna, że w krytyce nowoczesnej znajdujemy to samo. — Ale — jak to mówi słusznie Brunetière — krytyka jest duszą liter. francuskiej, dusza ta ma za podstawę jasne widzenie rzeczy, logikę naturalną; dobry smak i zdrowy rozsądek łączą się ku zrozumieniu

rozstrzelonych zjawisk. — To też u większości młodych krytyków znajdujemy, jako rzecz najgodniejszą uwagi ten fakt, że wszyscy oni mniej lub więcej ulegli wpływom Brunetière'a.

Brunetière — powiada Bernard Lazare (*Figures contemporaines*) — jestto razem najgorszy i najlepszy z dzisiejszych arystarchów. Jest najgorszy, bo jak najbardziej zacieśnił swoje widnokreśli; najlepszy przeto, że z tej właśnie przyczyny — posiadał cnotę, której brak wszystkim innym: stanowczość i energię. Energia ta — porwała młodzież. — René Doumic, Ant. Albatat, Ernest Lajeunesse, Gaston Deschamps, Marcel Pujo, Charles Recolin — oto nowa generacya krytyków francuskich: wszyscy oni oderwali się od kierunków sceptycyzmu i szukają zasady trwałej i niezruszonej dla swoich twierdzeń.

René Doumic — jest wielkim znawcą starej literatury francuskiej; jednakże oko jego zwrócone wciąż ku czasom teraźniejszym i dzisiejszej generacyi. Ogłosił on kilka seryi studyów o literaturze francuskiej dawnej — i o nowych autorach (*Portraits d'écrivains, Ecrivains d'aujourd'hui, Les jeunes*). Młodzież bardzo mu leży na sercu. Dany ruch literacki powstaje zawsze jako przeciwdziałanie ruchowi poprzedniemu: reakcyą przeciw naturalizmowi jest dzisiejszy idealizm. Naturalizm był nieinteligentny i nie rozumiał rzeczy, przerastających bezpośrednią rzeczywistość. Taine i Renan przynieśli zupełnie nowe pierwiastki idealne, pod których wpływem młodzież zapragnęła rzeczy nadrealnych. Szukają religijności, w literaturach obcych (rosyjskiej, skandynawskiej, włoskiej) szukają światła — słowem pragną. Ostatecznie cechą generacyi jest: 1) brak prądu ogólnego, 2) brak związku z publicznością, 3) osłabienie poczucia formy. — Pokolenie dzisiejsze określa R. Doumic w ten sposób: jestto pokolenie niespokojne,

które pragnie sobie stworzyć ideał, ale nie może go osiągnąć; pokolenie bardzo inteligentne i mało artystyczne. Zresztą oczywiście — nie powiedzieli oni dotąd ostatniego słowa.

Rozważa więc R. Doumic neochryścjanizm, nieco sztuczny i często drwiący z samego siebie (I. K. Huysmans); apoteozę energii (bezwzględności, M. Barrès) wbrew chwiejności charakterów dzisiejszych; nową poetykę (Regnier i Griffin); mistycyzm Maeterlinka; manię modernizmu i wiele innych tematów. Ma on dużo słów poważnych, nie uznaje sztuki dla sztuki, przejmuje się sprawami społecznymi, szuka wszędzie morału, dobra i na koniec tradycyi. — Jego walka z naturalizmem opiera się na tem, że naturalizm widział tylko dziś, a zapomniał o wczoraj; przeszłość bowiem koloruje świat w barwy idealne. — Na koniec jest on przeciwnikiem romantyzmu — jak Brunetière — i skłania się do tradycyi francuskiej, t. j. do klasyczności. — Jeszcze wyraźniejszy pod tym względem jest *Ant. Albalat* (*Le mal d'écrire, L'art d'écrire*); można go nazwać realistą: jest on przeciwnikiem wszelkiego szaleństwa, czy to nazwiemy je romantyzmem, czy symbolizmem. Powołuje się na Horacyusza i Boileau — wykazuje zdrowe prawdy, jakie się w tych pisarzach zawierają. — Teorya Boileau — jestto teorya prawdziwego realizmu, który wcielił już Racine. — I on uważa krytykę za duszę liter. francuskiej, ale on znów ogranicza jej pole; Guizot zrobił z krytyki politykę, Cousin — filozofię, Villemain — historię, Ste Beuve — monografię psychologiczną, Taine — antropologię... i w ten sposób krytyka stopniowo ogarniała coraz szersze pola; zatracala samę siebie. — Krytyka literacka powinna być krytyką literacką — oto idea Ant. Albalat (art. *Ce que doit être la critique littéraire*). Istotą dzieła pisanego jest sztuka pisarska, jest styl: krytyka po-

winna przedewszystkiem badać styl danego pisarza, znaleźć genezę jego idej i formy. — Geneza twórczości jest drugim punktem badań krytycznych: jako przykład podaje tu autor Russa — i wynajduje mu różnych poprzedników co do treści i stylu; Montaigne, Richardson, Saint Evremond, Locke i inni. Poznajemy tu metodę niemiecką badań literackich, którą u nas praktykuje p. Porębowicz, p. Kawczyński, częściowo Kallenbach i inni.

Bardzo ciekawy jest art. p. *Albalat* pt. *Brune-tière et la critique d'aujourd'hui*. Wykazuje on, jaki postęp wywołał Br. w sztuce krytycznej tym jednym faktem, że jest to *homo unius libri*. Jestto w pewnym stopniu krytyka naukowa, oparta na olbrzymiej erudycji i znajomości rzemiosła literackiego: teoria ewolucyi w zastosowaniu do krytyki wydaje mu się wielkim krokiem naprzód, ale dodaje zarazem, że dopełnieniem jej być musi teoria zapładniania wzajemnego talentów; jestto wzmiankowana wyżej metoda co do Russa; Russo i Bernardin de St. Pierre oto ojcowie Chateaubrianda. — Zwracamy też uwagę na art. o Flaubercie, jako teoretyku stylu; autor wy dobył z czterech tomów jego korespondencji piękny system nauki pisarskiej, który go spokrewnia ze starym Boileau; przytem jest on bardziej klasyczny, niż Fénélon. — Albalat jest to autor jasny, który wie czego chce, ale który ma widnokreśli nauczyciela z prowincyi. Jest też przeciwnikiem Paryża, uważając, że dziś talenta się tu nie rozwijają, lecz giną...

Gaston Deschamps ogłosił: *La Vie et les Livres*, dając tem do zrozumienia, że książki i literatura nie są dlań całym światem i że pozatem widzi — życie! — Jest on uczniem Szkoły francuskiej w Atenach i kocha Grecyę — dzisiejszą i starożytną. Pamięć lat szkolnych, spędzonych w Grecyi, nadała jego pismu jakąś świetlaną nostalgię Hellady.

Życie to — zdala od chorobliwych centrów kultury, obudziło w sercu G. Deschamps'a żądzę życia czynnego. Pisarz — powinien być reformatorem życia i inicjatorem masy, wojownikiem bożym przypomina czyny Wiktora Hugo i Chateaubriandra.

Maurice Pujo jest współpracownikiem pisma *L'Art et la Vie* — rozumie on krytykę na swój sposób; jest to dla niego rodzaj ankiety o ideach moralnych naszego czasu; ankietę ową czyni Pujo, aby dojść przez szereg *liquidations* do własnej *libération*. W chaosie dążeń wybiera on najbardziej znaczące, aby osiągnąć wyrobienie człowiecze. — Krytyka więc u M. Pujo przerasta sferę literatury. Żywot np. Króla Ludwika Bawarskiego może być nawet bardziej znaczący, niż książka. „Jeżeli rola krytyki jest nie tylko odbierać wrażenia, ale określać ich stosunki, to niepodobna się zamykać w jednym kole, czy to socjologii, czy etyki, czy literatury, gdyż... wszystkie te sfery przenikają się nawzajem“.

To też swoją krytykę zowie on krytyką powszechną, rezszerzając jej pole bez granic. Serya pt. *Crise morale* przedstawia nam kilka postaci współczesnych; są to Renan, Al. Dumas syn, Ludwik II. bawarski i Verlaine. — Kwestya, jaką stawia sobie autor wobec każdego ze swoich typów, jest: czy dany człowiek zdolnym był zwalczyć fakta (nature), czy też im uległ? Należy się oderwać od natury, — i wrócić do niej, aby nad nią zapanować. — Oderwanie się jednak takie, to ból; ale bez krwi niema rozwoju: poświęcenie i ból są konieczne. Na końcu drogi męczeństwa jest zbawienie. Jestto droga i życie bohaterskie. — Śród idealistów nowego pokolenia M. Pujo jest jednym z najszerszych umysłów, choć razem dzięki temu bardzo niejasnym.

I Ernest Lajeunesse jest czcicielem bohaterstwa; bogiem jego jest Napoleon I i ku czci jego

napisał on rodzaj brewierza pt. *O naśladowaniu Pana Naszego Napoleona*. — Książka pt. *Les nuits, les ennuis et les âmes de nos contemporains* — maluje w sposób nieco afektowany postaci literackie jak France, Loli, Bourget, Daudet, Zola etc. — La Jeunesse obmyślił system, który zowie *naturyzmem*, a który polega na idealnym powrocie do życia pierwotnego: echo Russa.

Oto są główni z młodych krytyków, następców Charles Morice'a: jak widzimy niezmiernie daleko odbiegli oni od pierwszego „Ste Beuve'a“ młodzieży. — Nie należy jednak zapominać o licznych monografiach Verlaine'a (Ch. Morice), Mallarmé (Mauclair), Verhaerena, Maeterlinka i innych autorów. Szczególnie zaś interesującą jest książka *Mockela* pt. *Propos de littérature*, w której autor niezmiernie subtelnie analizuje dwóch najmistrzowszych poetów francuskich nowego pokolenia: mianowicie Henryka de Regnier i Francisa Vieté-Griffina; wykazując ich różnice, przedstawia zarazem w tych dwu typach dwójaki prąd poezyi dzisiejszej, plastyczny i muzyczny. Mniej szczęśliwy zdaje mi się p. *Vigié-Lecoq*, którego dzieło pt. *La poésie contemporaine* nie podaje nam charakterystyki pojedynczych osób, lecz stara się zsyntetyzować pojedyncze motywy, mianowicie jak one w poezyi nowoczesnej występują. Tytuły rozdziałów wskazują motywy: Natura-Miłość-Mistyka-Altruizm etc. Wiele cytat; czasami bardzo udatne zestawienia. Zresztą autor nie miał na celu krytyki, ale raczej wyrazić zamierzał swój zapał dla nowoczesnej poezyi. — Panegiryzm w ogóle kwitnie u tej młodzieży. Czytałem gdzieś porównanie dzisiejszej poezyi z renesansem włoskim i każdy Michał Anioł, da Vinci, Tytyan, Veronese, Correggio — miał tam swoje nowożytne wcielenie. Najdoskonalszym wyrazem tego panegiryzmu jest wzmiankowana wyżej książka pt. *Cent*

quarante et un. Wobec tego ma pewne znaczenie cierpka i gorzka książka Bernarda Lazare'a pt. *Figures Contemporaines. Ceux d'aujourd'hui, ceux de demain*. (Przedruk z Figara). Jest to robota publicystyczna: szereg krótkich artykułików, idących parami. W jednym autor przedstawia starego pisarza; w drugim młodego, który go zastąpi.

Oczywiście zestawienia są dowolne i mają raczej wartość konceptu, niż poważnej analizy. Autor jest wrogiem Zoli, a jednak, rzecz szczególna, jego cytata służy mu za punkt wyjścia. *La haine est bonne* — powiada — i figury te są to jego *haines*. Mało kto został pochwalony; autor jest złośliwy i niekiedy ma frazesy ostre. „Anatol France jest synem Renana, Jules Lemaitre jego małpą“. Oto naprzykład pary ludzkie u Lazare'a:

Zola — Huysmans, Daudet — Rosny, Richopin-Barrès, Ohnet — Anat. France, de Bonnières — Wyzewa, J. Aicard — Fr. Poictevin etc. — Z książek najnowszych w dziedzinie krytyki bardzo miłe wrażenie czyni *Anarchie litteraire Charles Recolin'a*.

Dzisiejsza literatura — to salon, w którym tysiące widać obrazów, ale wrażenie ostateczne nijakie. — Bezład, chaos, poszukiwanie, macanie po ciemku..., słowem, anarchia, z której dotąd nic się się nie wyłania. Z tradycją zerwano i rozpętano *le moi*. Owóż to *moi* bywa bardzo jednostajne, nijakie i bez granic zakochane w sobie. — Anarchia ta jednak nie jest znakiem rozkładu. Pierwsze lata XVII wieku przedstawiały tę samą właśnie chorobę literacką, jaką dziś widzimy: ideał literacki XVI w. wyczerpał się — i nastąpiło długie błąkanie się, zakończone Cydem Kornela. — Takie samo powinno być rozwiązanie dzisiejszego chaosu. — Tymczasowo stara się Recolin jako tako uporządkować główne fale mo-

mentu literackiego. — Dzieli swą książkę na kilka części. I. wystawia kierownictwa, t. j. krytykę (Brunetière, Lemaitre i i.) — Dalej idą prądy: Pesymiści (Rod, Zola); ironiści (Renan, A. France, M. Barrès); idealisci, z którymi najczęściej autor sympatyzuje; jest to grupa młodzieży, otaczającej pismo *L'Art et la Vie* (wyżej wspomniane, gdy była mowa o M. Pujo); — mistycy (Maeterlink, Wyzewa). Wpływy zagraniczne mieści autor pod nazwą: *Les roques* (mody): tu mamy romans rosyjski, dramat skandynawski i tzw. *renaissance latine* (d'Anunzio, Fogazzaro). — Recolin nie lubi tych cudzoziemców: wpływ ich oznacza również zerwanie z przeszłością, tj. element anarchiczny. Wykazuje on próżnię tych zagranicznych autorów, którzy jednak pewien wpływ dodatni wywarli na francuzów (rozwój współczucia, zamiłowanie kwestyi moralnych). Recolin pisze b. przyjemnie, jakkolwiek jest on raczej kronikarzem fejletonistą, niżeli krytykiem poważnym.

W chwili takiej anarchii, nie dziw też, że kiedy się zdawało młodym symbolistom, że Zola już „umarł i pogrzebion“, zjawił się nagle *G. Meunier*, który w książce swojej *Bilan litteraire du XIX S.* twierdzi, że Zola jest kwintensencją literatury całego stulecia. I istotnie całe to dzieło technie entuzjazmem dla Zoli: cała literatura francuzka istniała po to tylko, aby jako kwiat ostateczny wydać Zolę...

Śród takiego wiru sprzeczności — jak bomba spadło na młodzież bądź jak bądź rozkochaną w sztuce dzieło Tolstoja: Co to jest sztuka? Ludziom, którzy sztukę uważają za najwyższy wyraz kultury, Tolstoj rzuca swoje nihilizmy i wypowiada poglądy Samojeda. Stanowszy na punkcie człowieka prostego — jego językiem przemawia — i wykazuje bezużyteczność, bezpłodność i niemoralność sztuki.

Paradoksalny mózg Tołstoja — wali z potężną ironią w filigranowy kościółek sztuki i doprowadza święte zapaly wieszczą do rozmiarów „potrzeby organizmu ludzkiego“. — Jednakże młodzi francuzi otrząsnęli się rychło z pierwszego wrażenia tej bomby nihilistycznej; — oczekują na jakieś pozytywniejsze objawienie.

SPIS RZECZY

TOM PIERWSZY.

	Strona
1. <i>Wstęp</i> , przez A. Langego	3
2. <i>Ewolucya krytyki literackiej we Francyi</i> (Ferdynand Brunetière)	24
3. <i>Emil Zola</i> jako krytyk naturalistyczny . .	87
4. <i>Juliusz Lemaitre</i> , krytyk-impresyonista . .	144
5. [A. L. — Anatol France.]	186

TOM DRUGI.

6. <i>Emil Hennequin</i> . Krytyka naukowa dzieł sztuki	1
7. [A. L. — G. Sarrazin. — P. Stapfer. — E. Schuré.]	56
8. <i>Edward Rod</i> , krytyk-moralista	58
9. [A. L. — P. Bourget. — E. Scherer.]	169
10. <i>Emil Faguet</i> i krytyka psychologiczna . .	110
11. <i>Charles Morice</i> . (Rodowód i dążenia sym- bolizmu.)	124
12. [A. L. <i>Uzupełnienie</i> . — R. Donmic. Albalat. G. Deschamps. Lajennesse. Mockel. Vigie-Le- cog. B. Lazare Recolin. G. Meunièr.]	206

Uwaga: Dopiski pióra A. Langego oznaczone są: [A.L.]



